تنقید کی جمالیات
اضافی تنقید،
ادبی اصناف کا
تنقیدی مطالعہ
جلد 10
پروفیسر عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ

(جلد: 10)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

ناشر ________ بک ٹاک، لاہور

اشاعت ________ 2018ء

طابع ________ بھٹو پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت ________ -/1195 روپے

بک ٹاک ____ میاں چیمبرز، 3- ٹمپل روڈ لاہور

فون ________ 042-36374044-36370656-36303321

Email:book_talk@hotmail.com

www.booktalk.pk

www.facebook.com/booktalk.pk

پیارے اقبال نبی، پیاری شاذی اور ننھی منی مائشہ کے لیے

جن سے روشن ہیں مرے ایوانِ ذہن

جن سے آساں ہو گئے ہیں

مرے سارے روز و شب

میری ساری زندگی

مشتملات

نظم کی جمالیات

فکشن ڈرامہ کی جمالیات

ذیلی اصنافِ نثر اور ان کا فن

پیش روی

اصنافی تنقید کی جلد ہٰذا پر میرا یہ کام اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ یہ ایک بہت بڑا منصوبہ تھا، میں نے جب یہ کام شروع کیا تھا تب حوصلے بہت بلند تھے۔ میں ہر جلد کے لیے زیادہ سے زیادہ لکھنا چاہتا تھا۔ ہر موضوع میں میرے لیے وافر سامانِ کشش تھا۔ لیکن دوسری مصروفیتوں نے بھی مہلت نہ دی۔ نتیجتاً دوسرے کرم فرماؤں پر زیادہ اکتفا کرنا پڑا۔ بعض تحریریں محض خانہ پری کے طور پر شامل کی گئیں، بعض عنوانات پر کوئی خاطر خواہ تحریر نہیں مل سکی۔ اس لیے ان تمام جلدوں میں یقیناً بہت سی کمیاں ہیں جن کا مجھے شدید احساس ہے۔

ایک بات اور عرض کرنا چاہوں گا کہ بعض تصورات کو رجحانات و تحریکات میں اور بعض رجحانات کو تصورات میں، اسی طرح بعض مقالات کو جدیدیت و مابعدِ جدیدیت اور بعض کو ساختیات و پس ساختیات میں رکھا جا سکتا تھا لیکن ضخامت کے دامن کو اپنے منصوبے کے تحت بہت زیادہ نہیں پھیلایا جا سکتا تھا سو اپنے جذبے پر قدغن لگانا پڑا۔

میں ایک بار پھر ان تمام حضرات کا تہہِ دل سے ممنون ہوں جن کی تحریریں ان جلدوں میں شامل ہیں۔ ان حضرات سے معذرت خواہ ہوں جن کی بیش قیمت تحریریں مجھے بعد میں میسر آئیں اور انھیں بہ وجوہ شامل نہیں کر سکا۔ اپنے ان تمام معاونین کا بھی شکر گزار ہوں جنھوں نے اپنا قیمتی وقت مہیا کیا اور پروف ریڈنگ سے لے کر کتابوں کی فراہمی تک میری مدد کی۔

عزیزی محمد اکرام کے لیے بھی دعا گو ہوں کہ اگر انھوں نے دوسرے کاموں کے مقابلے میرے کام کو ترجیح نہ دی ہوتی تو اس کام کو پتہ نہیں مزید اور کتنا وقت لگ جاتا۔ اس کام کو پایۂ تکمیل

تک پہنچانے میں ان کی سلیقگی اور محنت کا خاص دخل ہے۔ میں ان کا بھی شکر گزار ہوں۔
ایک بار پھر عزیزی خواجہ محمد اکرام الدین کا شکریہ، ان کا اصرار اور حوصلہ افزائی قدم قدم پر شامل رہی۔ میں ان کے لیے صمیم قلب سے دعا گو ہوں۔ اپنی نصف بہتر فریدہ عتیق اور شمیع اللہ کے لیے بھی دل سے دعائیہ کلمات نکلتے ہیں جنھوں نے ہر طرح گھر کے ساز و سامان کی بے ترتیبی کو برداشت کیا اور ہر سطح پر مجھے اپنا تعاون بھی دیتے رہے۔

عتیق اللہ

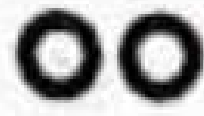
اضافی مطالعہ اور تقاضے

میں سب سے پہلے یہ واضح کرنا چاہوں گا کہ اصنافی مطالعہ ہمارے دور کی ایک اہم ضرورت ہے۔ کیوں کہ گزشتہ 60-50 برسوں سے اصناف کی حدود بڑے پیمانے پر ٹوٹ پھوٹ رہی ہیں۔ اس مسئلے پر خصوصاً توجہ دینے کی ضرورت ہے کہ ہیئت کے طور پر اصناف کی کیا اہمیت ہے؟ جہاں تک مختلف اصناف کے مابین نوعی امتیازات کے فرق کا مسئلہ ہے ان امتیازات کی کیا اہمیت ہے؟ انھیں تبدیل شدہ اقداری اور علمیاتی منظرنامے میں قایم رکھنے کا کیا جواز ہوسکتا ہے؟ یا یہ کہ اس قسم کی خارجی ہیئتی تقسیم کی نوعیت فطری ہے یا اوپر سے عاید کردہ؟ جو تخلیقی آزادانہ عمل میں مانع آتی یا آسکتی ہے؟ کیا ہم اصناف کی اس معنی میں درجہ بندی کرسکتے ہیں کہ فلاں صنف چھوٹی یا فلاں بڑی ہے؟ اگر کرتے ہیں تو اس قسم کی درجہ بندی کے جواز ہمارے پاس کیا ہوں گے؟ نئی تھیوری کے تحت اصناف کا مطالعہ کس قدر معنی خیز ہے اور یہ مطالعہ ہمارے کن مسائل کا حل پیش کرسکتا ہے؟ اس قسم کے اور بہت سے سوالات ہیں جن میں سے بعض سوالات پر تو ہم غور کرتے ہوئے آرہے اور بعض سوالات تاہنوز جواب طلب ہیں۔ میں نے بھی ان امور پر تھوڑا بہت غور کیا ہے۔ میری گفتگو کی اس چھوٹی سی بساط میں اتنی گنجائش نہیں ہے کہ بہ یک وقت بہت سے مسائل کا احاطہ ممکن ہوسکے۔ میں نے محض سوال قایم کیے ہیں۔ بعض امور پر تفصیل سے بحث بھی کی ہے۔ بعض دوسروں کے لیے تشنہ چھوڑ دیا ہے۔

OO

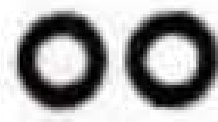
ظاہر ہے تمام اصنافِ ادب کے تقاضے یکساں نہیں ہیں اور نہ انسانی تجربات اور جذبات کی تمام صورتوں کو کوئی ایک صنف جذب کرنے کی اہل ہوسکتی ہے۔ یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ناول میں اس قسم کی صلاحیت کچھ زیادہ ہی ہے۔ لیکن کیا جن اسالیب میں ہم اپنے نازک ترین جذبوں کو غزل کے

سانچے میں ڈھال سکتے ہیں اور دو مصرعوں میں جس طور پر شدتوں کو محفوظ کر لیتے ہیں، ناول کے آرٹ میں کیا یہ ممکن ہے؟ جب کہ ناول نثری فن کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے؟ شعری اصناف اور نثری اصناف کا تقابل ہمیں ایک ایسی راہ پر بھی ڈال سکتا ہے جو اپنی پیچیدگیوں کے باعث شاید کسی فیصلہ کن منزل کا سراغ تو فراہم کر سکتا ہے لیکن منزل تک پہنچانا اس کے تحت ناممکن ہے۔ نظم ہی ایک ایسی صنف کے طور پر باقی بچ رہتی ہے جو زیادہ سے زیادہ امکانات اپنے دامن میں رکھتی ہے۔ نظم کو مختصر، طویل، معریٰ، آزاد یا نثری میں تقسیم کرنے کے باوجود وہ نظم ہی ہے ہمیں ان سابقوں سے بچنے کی ضرورت ہے۔ نظم اساساً ایک بے حد آزاد طرز وجود کی حامل صنف ہے۔ کسی بھی خاص ہیئت، کسی بھی خاص ذہنی اور جذباتی تجربے کے ساتھ مشروط نہ ہونے کے باعث اسے خارجی اور داخلی سطح پر کسی بھی طرح اختیار کیا جا سکتا ہے۔ نظم کا مقابلہ غزل سے یا غزل کا مقابلہ نظم سے کرنا ایک ایسے مسئلے کو راہ دینا ہے جس کے مزید الجھنے کے اندیشے کچھ زیادہ ہی ہیں۔ جیسا کہ گزشتہ سوسوا سو برسوں سے ہم دیکھتے آ رہے ہیں۔

OO

ہم میں بعض حضرات اب بھی ایسے ہیں اور ہمیشہ ایسے حضرات کی اچھی خاصی تعداد ہوتی ہے جن کے نزدیک روایت اور بالخصوص شعریات کی روایت ایک مقدس سلسلۂ عمل کا درجہ رکھتی ہے۔ روایت کبھی خاموشی اور کبھی بے حد شور کے ساتھ کس کس طور پر ہمیں آزماتی ہے اور کس قدر اپنے آپ کو تبدیلیوں سے گزارتی اور ہم اسے اپنے تجربے کا حصہ بنا لیتے ہیں؟ یا اس میں تبدیلی کی کوئی بھی رمق محض ایک عارضی بھرم کا درجہ رکھتی ہے؟ اور گوا کب کچھ ہوتے ہیں اور ہمیں کچھ نظر آتے ہیں۔ اس قسم کے بہت سے سوالات یقیناً ہمیں غور کرنے کے لیے اکساتے ہیں۔ ادب اور ادبی متن کی تشکیل کے اصول و ضوابط اور ادبیت کے جوہر کا مسئلہ ہر دور کا ایک اہم بحث طلب مسئلہ رہا ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات عموماً ادبی یا شعری تکنیکوں کے مطالعے سے زیادہ ادب کی ایک عمومی تھیوری اور اس کی تشکیل کی طرف راغب تھی اور ہے یعنی دوسرے لفظوں میں معروف و مخصوص ادبی متون کی تفہیم کی طرف کم اور ادب کی سائنس کی دریافت کی طرف اس کا رجحان کچھ زیادہ ہی رہا ہے۔ اس کا مقصود اس شعریات کو اخذ و کسب کرنا ہے جو ادبی متون کی تشکیل میں اساساً عمل آور ہوتی ہے جس کے بغیر ہم کسی بھی مخصوص ادبی متن یا ادبی اہلیت کو کوئی معنی نہیں دے سکتے اور نہ ادبی نظام میں اس ایک عنصر کو کوئی معنی

دے سکتے ہیں جسے متن کے صنفی سیاق سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ساختیاتی قرأت کا منصب بھی یہی ہے کہ وہ کسی منفرد نظم کی سطح پر، کسی صنف کی سطح پر اور کسی تہذیبی قالب کی سطح پر یہ جاننے کی سعی کرے کہ تخلیقِ معنی کے عملیے کی نوعیت کیا ہے یعنی کوئی متن کس طور پر معنی کی تشکیل کرتا ہے۔

ساختیات صنف کو رسومیات و کوڈز کے Set کا نام دیتی ہے جو دور بہ دور بدلتے رہتے ہیں۔ مصنف کبھی انھیں بروئے کار لاتے ہیں اور کبھی ان سے انحراف بھی کرتے ہیں۔ اسی کے پہلو بہ پہلو ہر صنف کا ایک خاکہ قاری کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے جو اسے بہت سی آسانیاں فراہم کرتا ہے اور وہ ان سے پیش بند کچھ توقعات بھی وابستہ کر لیتا ہے جو اسے کسی نئی الجھن میں بھی ڈال سکتی ہیں لیکن یہی چیز قاری کو ذہانت کے ساتھ قرأت کے لیے تیار بھی کرتی ہے۔ دنیا سے رشتہ جوڑ کر وہ اُسے naturalize کرتا ہے یعنی وہ دنیا جسے ایک وسیع کلچر میں کوڈز نے نظم و ترتیب دی ہے اور اس کی تعریف کا تعین کیا ہے۔ اب ہمیں یہ ماننے میں تامل نہیں ہونا چاہیے کہ ادبی اصنافی نظامات وسیع تر شعریات ہی کا ایک حصہ ہیں۔ اصناف کے محض نوعی امتیازات اور ان کے حدود کی بحث ہی ہمیں کسی اہم نتیجے تک نہیں پہنچا سکتی اور نہ ان انواع کا مقصود اقداری فیصلے کے ساتھ مشروط ہے بلکہ نئی شعریات کی تشکیل کی ایک راہ ان اصناف کے تفاعلی کردار کی فہم سے بھی ہو کر جاتی ہے۔ ہر صنف دوسری اصناف کے تناظر میں ایک چھوٹی اکائی ہے۔ لیکن یہی چھوٹی اکائی اس وقت ایک بڑی اکائی میں بدل جاتی ہے۔ جب کسی شاعر یا فکشن نگار کی غزلیہ، نظمیہ یا افسانوی تصنیف کا مطالعہ ہمارے قصد میں شامل ہوتا ہے۔ اسی صنف اور اس سے متعلق دوسرے اہم کاموں کے ایک بڑے یونٹ کے تناظر میں اس کا مطالعہ ہمیں کئی نئی حیرتیں بھی مہیا کر سکتا ہے۔ ایک لحاظ سے کوئی بھی ادبی صنف/ ہیئت/ ساخت بے میل نہیں ہے۔ ہر صنف کی نال کسی دوسری صنف میں گڑی ہے۔ ہمیں بالعموم اس کے باطن کے اندر کی ان خصوصیات کی تلاش ہوتی ہے جو ایک سطح پر تمام اصناف کی تہہ میں مشترک ہوتی ہیں اور دوسری سطح پر جو بعض واضح قسم کے امتیاز و افتراق کی نشاندہی بھی کرتی ہیں۔

OO

ہم شاید اس وقت کچھ زیادہ ہی امتیازات اور مفروضے قایم کرنے یا اپنی جرأت مندی کا ثبوت دینے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں یا اسے اپنا مقصد بنا لیتے ہیں جب ہماری کوشش ادب کو مختلف صیغوں، زمروں، ہیئتوں یا ساختوں میں تقسیم کرنے کی ہوتی ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اس قسم کی کوششوں کو ہمیشہ ناکامی کا سامنا ہوتا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ صنفی تقاضوں پر اصرار

کے معنی یہ نہیں ہونے چاہئیں کہ اس شعریات ہی کو غیر اہم گردانے لگیں جسے ادبیت کے جوہر سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جو ہمیشہ توسیع کی طرف مائل رہتی ہے۔ اصناف ادب کی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ ان کی تشکیل میں تو کئی صدیاں لگ جاتی ہیں لیکن اکثر ان کا زوال بہت کم وقت لیتا ہے۔ کوئی بھی صنف اگر جدلی قوت سے عاری ہے تو اس کی موت زود یا بدیر یقینی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اپنے دورانِ حیات وہ اپنے حدود میں لسان وفکر کے جو اعلیٰ نمونے خلق کر جاتی ہے، اسے ادب کی تاریخ اپنے دامن میں محفوظ کر لیتی ہے۔ اس کے زندہ حصوں سے آنے والی نسلیں ہی بہت کچھ فائدہ نہیں اٹھاتیں بلکہ دوسری اصناف کی تشکیل اور مجموعاً شعریات کی روایت کی توسیع میں بھی ان کا کوئی نہ کوئی حصہ ضرور ہوتا ہے۔ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ اور داستان جیسی اصناف نے ہمارے ادب کی تاریخ اور روایت کے تسلسل کو قایم رکھا تھا۔ ہماری شعریات کی تشکیل اور اس کی توسیع میں غزل کے پہلو بہ پہلو ان اصناف کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے۔

ہر صنف کے ارتقا کی پوری ایک تاریخ ہوتی ہے اسے اندر اور باہر کی بہت سی ٹوٹ پھوٹ سے گزرنا پڑتا ہے۔ کوئی بھی صنف یک لخت وجود میں آتی ہے اور نہ اس کے خدوخال ہمیشہ کے لیے متعین ہوتے ہیں۔ جن جغرافیائی وحدتوں جیسے ہند و یونان ہیں ان سرزمینوں میں اساطیری تہذیب کا پورا ایک وسیع تر سلسلہ اور ایک وسیع تر پس منظر تھا وہاں اکثر قدیم اصناف ہی نہیں بعض فنون کی جڑیں بھی اساطیر میں ملتی ہیں۔ ان کی ابتدائی شکل اور بعد میں ان کے ارتقا کے دوران کم یا زیادہ تبدیلیاں بھی واقع ہوتی رہیں۔ اساطیر ان آزاد قبائلی شعرائے قدیم کی تخلیق تھے جو فطرت کے پرستار اور مابعدالطبیعیاتی قوتوں کے معتقد اور مادہ و روح کی ثنویت کے قایل تھے۔ اساطیر ان کے تخلیقی تصورات کے مظہر ہی نہیں لاشعوری شعور کے مظہر بھی تھے۔ رقص، موسیقی اور شاعری نہ صرف رنگ رلیاں منانے کا ذریعہ تھے بلکہ دیوتاؤں کی خوشنودی اور تزکیہ و تطہیر کا مقصد بھی ان میں پنہاں تھا۔

مثلاً دسرمبی Dithyramb کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ گیت ڈایونسس دیوتا یا باخوس Bacchus کی تمجید و توصیف میں گایا جاتا تھا۔ ڈرامے کا فن بھی ڈایونسس کی تقریبات اور عبادات سے ماخوذ ہے یا کومس Comus نام کے دیوتا کے جلوس کو طربیہ کا سرچشمہ بتایا جاتا ہے۔ لیرک (گیت)، رزمیہ اور ڈرامے کو صنفی اعتبار بہت بعد میں ملا۔ یہ تمام اصناف اپنے بعض علیحدہ علیحدہ ہیئتی خاصوں کے باوجود چند مشترک شعری خصوصیات کی حامل بھی ہیں۔ ارسطو

نے اپنی بوطیقا میں رزمیہ، المیہ، طربیہ اور لیرک کو بنیاد بنایا تھا جب کہ Satire کو اہلِ روم نے ایک منفرد صنف کے طور پر اخذ کیا جسے قایم کرنے میں ہورلیس کا بڑا ہاتھ ہے۔ نشاۃ الثانیہ سے لے کر نوکلاسیکیوں تک سٹایر ایک صنف کی حیثیت سے کافی مقبول رہی۔ اردو میں طنزیہ کلام کا شمار قصیدے کے تحت ہوتا ہے جسے ہم ہجویہ شاعری سے منسوب کرتے آئے ہیں۔ لیکن اُس طنزیہ کلام کو کس شق میں جگہ دی جائے گی جس نے اب قطعاً ایک علیحدہ صورت اختیار کرلی ہے۔ ہماری قدیم اصناف میں قصیدہ، مثنوی اور غزل کے بعد مرثیہ کا بھی شمار کیا جانے لگا۔ لیکن نثری بیانیہ اصناف سے عموماً پہلوتہی اختیار کی گئی جس میں داستان جیسی قدیم صنف بھی شامل ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ داستان کا تعلق لوک روایت سے ہے۔ تحریر کا پیرایہ اُسے بہت بعد میں ملا۔ ٹی۔ ٹوڈوروف نے بیانیہ کی مبادیات اور بیانیہ میں تقلیب کے عمل کو اور جے۔ کرسٹیوا نے رومان پاروں کے متن کے تجزیوں میں نحویاتی مشابہتوں کو بنیاد بنایا ہے۔ بیانیہ تفاعل، fabula یعنی کہانی میں واقعات کی سلسلے وار ترتیب اور اس کی ترکیبی ہیئت یعنی syuzhet (پلاٹ) کے فرق اور کہانی کے ذیلی مضموں episodes کے سلسلے وار رابطے کے بارے میں شکلووسکی کے تصورات نے ارسطو کے وحدتِ عمل یا عمل میں پیچیدگی، منتہا یعنی عقدہ کشائی اور اچانک تبدیلی کے مراحل کی تقسیم کے تصور کو پیچھے دھکیل دیا۔ اس ضمن میں شکلووسکی کے علاوہ پروپ، پیٹرووسکی اور جیراڈ ژینے کے بیانیاتی ساخت کے انقلابی تصوارت کی بھی خاص اہمیت ہے۔

داستان کے صنفی تعین میں اس طریق کار کو پیش نظر رکھ کر داستان کی بیانیہ ساخت کا ایک نئی نہج پر تجزیہ کیا جاسکتا ہے کہ داستان کے اسمائے خاص، اسمائے صفات اور افعال اپنی دوسری سطح پر کیا کسی دوسرے معنی کی نمائندگی کرتے ہیں یا ان کی حیثیت برائے نام کی ہے۔ قصیدہ، داستان یا مثنوی جیسی اصناف اپنے روایتی خدوخال میں ماضی کی چیز ہوکر رہ گئی ہیں لیکن ہماری اس داخلی شعریات کی روایت میں ان کی حیثیت ایک زندہ و نامیاتی قدر کی بھی ہے جنھیں ہم اُن تمام نئی اصناف کی تکنیکوں اور اسالیب میں کارفرما دیکھ سکتے ہیں جن کی تاریخ سوڈیڑھ سو برس سے زیادہ نہیں ہے۔ نئی اصناف میں ایک بڑی شق بیانیہ اصناف کے ساتھ وابستہ ہے۔ اس کے تحت ناول، افسانہ اور سوانح کا شمار کرنا چاہیے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ ان اصناف میں ہماری زبانی روایت کے کن کن اجزا نے، کس کس طور پر اپنے لیے جگہ بنائی ہے۔ بالخصوص ناول کی

بیانیہ ساخت، اس کے داخلی عناصر اور ان میں باہمی ربط اور ان رابطوں کی بیانیہ کے تفاعل میں کیا معنویت ہے؟ جیسے سوالات کو بنیاد بنایا جاسکتا ہے۔ ڈرامائی اصناف کے تحت المیہ، طربیہ اور اوپیرا وغیرہ میں پلاٹ کی تنظیم، پلاٹ اور کرداروں کے تفاعل، ان کی خاموشیوں اور ان کی باڈی لنگویج اور صورت حال کی علامتی معنویت کی بنیاد اور اسٹیج کرافٹ کی نئی بدلی ہوئی صورتوں پر نئے طریقے سے بحث کی جاسکتی ہے۔ ابھی ہم نے زاہدہ زیدی سے لے کر ظہیر انور تک کے ڈراموں پر غور کرنے کی کوشش کی ہے اور نہ ڈرامے کو مسئلہ بنایا ہے۔ اسی طرح شعری اصناف ان کے اندر کے موڈز، کیفیات، لفظی خوشوں، مصرعہ جاتی تنظیم، قماشات اور ان کی نامانوس اثر آفرینی کے عمل اور اس تحت المتن کی دریافت بھی ہماری کوشش کا حصہ ہونا چاہیے جس کے ذریعے ہم متن کار کے لاشعور کے نہاں خانے تک پہنچ سکتے ہیں اور یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ زبان کی قوتوں کو کس حد تک کام میں لایا گیا ہے اور کس حد تک 'اَن کہا' چھوڑ دیا گیا ہے جو 'کہے ہوئے' سے زیادہ معنی خیز ہوسکتا ہے۔ بعض جذبوں اور زبان کے اعمال کو تخلیقی عمل کے دوران شعوری یا لاشعوری طور پر بے دخل کر دیا جاتا ہے یا وہ کسی داخلی یا خارجی جبر کے تحت بے دخل ہو جاتے ہیں؟ ان عوامل پر بھی گہرائی کے ساتھ غور کرنے کی ضرورت ہے۔

OO

سوال یہ اٹھتا ہے کہ ہمیں اپنی قدیم اور روایتی اصناف سخن پر کوئی بحث کرنی چاہیے یا نہیں۔ وہ ہمیں للچاتی بھی ہیں یا نہیں یا ان کا شمار کلیشے میں کرنا چاہیے۔ عموماً ہم میں سے بیشتر انھیں صرف تعلیم گاہوں کا مسئلہ سمجھتے ہیں۔ ان کی نوعی تقسیم میں وہ کون سی خارجی یا داخلی خصوصیات یا ہیئتی عوامل ہیں جن کی حیثیت ان میں مشترک قدر کی ہے اور زبان کے ایک خاص عمل سے پیدا ہونے والی وہ کون سی صورتیں ہیں جو انھیں ایک دوسرے سے ممیز کرتی ہیں۔ ان میں نمایاں یا ضمنی تصرفات کب کب اور کس کس کے یہاں عمل میں آتے رہے۔ ظاہر ہے ہر صنف کے بعض واضح ہیئتی اصول ہیں جو داخلی معنی و فضا پر بھی اثر انداز ہوتے اور ان کا رُخ موڑ دیتے ہیں۔ یہیں منشائے مصنف کا بھی سوال اٹھتا ہے جسے ہمیشہ روایت کے تشدد دانہ مگر خاموش عمل، زبان کی نامیاتی رو، عروضی جبر اور خارج کے اخلاقی یا سیاسی دباؤ کے باعث اپنے میلان کی باگ کو دوسری طرف موڑنا پڑتا ہے۔ ہم بالعموم آخری شمار کے اس تجربے کو 'منشائے مصنف' کا نام دیتے ہیں جو حاصل جمع کی شکل میں ہمیں میسر آتا ہے۔ یہ مسئلہ شاعری کی حد تک ہی محدود نہیں

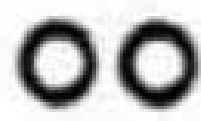
ہے، ناول اور افسانہ جیسی اصناف میں بھی ابتدائی موہوم یا کوئی واضح خیال جیسے ہی زبان کی راہ لیتا ہے، ٹوٹ پھوٹ وہیں سے شروع ہو جاتی ہے۔ اور آخر تک پہنچتے پہنچتے مصنف کی تخلیق خود اسے بے دخل کر دیتی ہے۔ وہ اس کی ہوتے ہوئے بھی اس کی نہیں ہوتی۔ اس کے لیے اجنبی ہو جاتی ہے۔

ہماری قدیم اصناف میں قصیدہ یا غزل کو ان کی ظاہری ہیئت کی بنا پر ہم فوراً پہچان لیتے ہیں لیکن داخلی لسانی برتاؤ میں دونوں ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ اگر یہ دونوں اصناف ہماری قرأت کے تجربے سے، بار بار گزرتی رہی ہیں تو ہم بہت حد تک ان کے امتیازات کی نشاندہی کر سکتے ہیں اور یہ بتا سکتے ہیں کہ فلاں شعر یا اشعار کسی غزل سے اخذ کردہ ہیں یا فلاں شعر یا اشعار کسی قصیدے سے لیے گئے ہیں۔ قصیدہ اور غزل جیسی اصناف ایک خاص تنظیم میں ڈھالنے والے روایتی ہیئتی اصول کے تابع ہیں جو ان کے خارجی نظام ہیئت کو متعین کرتے ہیں۔ جسے ہم پہلے سے موجود ایک واضح طور پر شناخت میں آنے والی میکانکی ہیئت کا نام دے سکتے ہیں۔ اس معنی میں غزل اور قصیدے کی ہیئت کو ہم اے۔ ڈبلیو، شلیگل اور کالرج کے لفظوں میں نامیاتی قرار نہیں دے سکتے۔ لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا ہمارے قصائد اور غزلیات کے سرمایے کو میکانکی ہیئت اساس کہہ کر ہم اُسے دوسرے یا تیسرے درجے پر رکھنا چاہیں گے؟ ظاہر ہے یہ ہم اپنے ساتھ زیادتی کریں گے۔ ہمیں میکانکی اور نامیاتی ہیئت کے اطلاق میں بھی اپنی سوجھ بوجھ سے کام لینا ہوگا۔ کوئی شعر، نظم یا صنف محض اس لیے بڑی نہیں ہو جاتی کہ وہ تخلیقی عمل میں فطری نمو کا تاثر فراہم کر رہی ہے اور نہ ہی اس لیے کم تر ہو سکتی ہے کہ اس میں معانی کی کلی تنظیم Organized totality of meanings کے پیچھے ایک محفوظ قسم کا ہوش مندانہ فنی شعور عمل آور ہے۔ قصیدے کی ایک پہچان اُس کے صنعت گرانہ زبان کے کردار سے بھی وابستہ ہے لیکن محض پیچیدہ لسانی تراکیب اور فارسی آمیز تلفیظ یا قصیدہ گو کی مشکل پسندی قصیدے کی صنف کو اعلیٰ یا ادنیٰ نہیں بناتی اور اس معنی میں کوئی بھی صنفِ ادب چھوٹی یا بڑی نہیں ہوتی۔ قصیدہ گو شعرا کا فنی عمل اتنا شعوری نہیں ہے جتنا خیال کیا جاتا ہے۔ ہمیں اس نکتے کو ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ ایک متواتر ذہنی یا شعوری عمل ایک مقام پر پہنچ کر لاشعوری عمل میں ڈھل جاتا ہے۔ شاعر کو خود اس تہہ تک پہنچنا اور اس راز کو سمجھنا آسان نہیں ہوتا کہ کوئی خاص لفظ یا کوئی خاص لفظی ترکیب یا مصرعے کی مجموعی تنظیم اور ساخت یا کوئی غیر متوقع استعارہ یا تشبیہ کیسے خلق

ہوگئی۔ غالب کے ایک بیان سے اس عمیلے کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''مبدائے فیاض سے مجھے وہ دستگاہ ملی ہے کہ اس زبان کے قواعد وضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر۔''

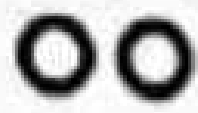
یہاں غالب نے زبان کے جن قواعد وضوابط کی بات کہی ہے ان میں وہ سارے لسانی تماشات مقدر ہیں جنھیں ہم قواعدِ شعری سے منسوب کرتے ہیں۔ قصیدے کو محض ایک مثال بنانے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ہماری تمام اصنافِ شعر کے سلسلے بالآخر قصیدے سے جاملتے ہیں جو ہماری قدیم ترین صنف ہے اور جسے ایک اعتبار سے اُمّ الاصناف کا نام بھی دیا جاسکتا ہے نیز جو ہمارے لیے مستقل حوالے کا حکم رکھتی ہے جس نے ہماری شعریات کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ قصیدے کے ارتقا کے ساتھ ہماری شعریات بھی مسلسل فروغ پاتی رہی۔ قصیدے کا جزوِ اوّل تشبیب سے عبارت ہے جس کے معنی 'ذکرالایام الشباب' اور عورتوں سے متعلق گفتگو یا عورتوں سے گفتگو کے ہیں۔ غزل کے لغوی معنی بھی کم وبیش یہی ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ تشبیب ہی سے غزل نکلی ہے لیکن تشبیب کی طرح غزل بھی صرف حسن وعشق کے مضامین تک محدود نہیں ہوتی۔ حیات وکائنات سے متعلق اور دوسرے کئی مضامین بھی اس میں شامل ہوتے گئے۔ غالب نے پامال مضامین کے بجائے ان مضامین تازہ نیز فلسفیانہ رغبتوں سے اپنے قصیدے کو مالا مال کیا تھا جو فکر کے اعتبار سے گہری معنویت کی حامل تھیں۔ قصیدے کی شعریات کو ان مضامین سے ایک نئی تراوش ملی جنھیں مجموعاً قصیدے کی جمالیاتی تنظیم سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔

OO

اب ہم پھر ہیئت کے مسئلے کی طرف آتے ہیں۔ جیورج روسو نے اپنی تصنیف کا نام ہی Organic Form (1972) رکھا ہے۔ جیورج کا نقطۂ نظر بھی کالرج کے بنیادی تصور کی نئی تفہیم اس معنی میں ہے کہ کالرج بہت زیادہ تفصیلات میں نہیں گیا تھا۔ اس نے پیشہ ورانہ نقادوں کی طرح اپنے تھیسس کو اتمام تک پہنچانے کے لیے پہلے سے کوئی منصوبہ بھی تیار نہیں کیا تھا۔ اگر وہ کسی منصوبہ بندی سے کام لیتا تو ہم ایسی بہت سی چیزوں سے محروم رہ جاتے جو کبھی کبھی آزاد ذہنی رَو کے تحت ایک دم جست بھر کے نمودار ہوتی ہیں، استعجاب میں ڈالتی ہیں اور ہمیں اپنے سراغ کے لیے اکسانے کے جوہر سے مالا مال ہوتی ہیں۔ روسو نے ہیئت کے نامیاتی تصور کے

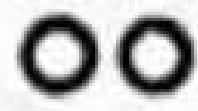
علاوہ روایتی ہیئتی اصولوں پر بھی مفصل گفتگو کی ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ ہر تخلیقی فن پارہ کی ایک ہیئت اپنی ہوتی ہے اور یہ مسئلہ ہے تنظیم اور اس بافت کا جو عروضی ضبط، تلفیظ یعنی تخلیقی لسانی عمل سے ترکیب پاتی ہے یا بیانیہ میں وہ اسٹرکچر ہیئت کو ایک جمالیاتی نظم عطا کرتا ہے جس میں پلاٹ، کرداروں کا تفاعل اور نقطہ نظر ہی نہیں صورتِ حال کی علامتیت اور جزئیات کا بھی خاص مقام ہے۔

رینے ویلک اور کینتھ برک کے علاوہ آر، ایس کرین وغیرہ نے ہیئت اور ساخت کے علاوہ کلاسیکی روایتی اصناف کو بھی اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ ایک فارم وہ ہے جو ہمیں کوئی صنف مہیا کرتا ہے۔ ایک متعین کھیل کے میدان کی طرح یعنی مخصوص حدود ہی میں ہمیں اپنی چابک دستی دکھانی پڑتی ہے۔ صنف ایک مخصوص کھیل کا میدان ہی ہے جو کبھی ہمارے شعرا کی راہ کا پتھر نہیں بنی۔ اسے مشقِ سخن کا نام دیجیے یا قادرالکلامی یا اہلیت اور غیر معمولی تخلیقی استعداد کا۔ متقدمین نے انھیں حدود میں ہر حد کو پانی کر کے رکھ دیا۔ مرثیے کا کوئی مخصوص صنفی فارم نہیں ہے لیکن اس کے کچھ اجزائے ترکیبی آپ ہی آپ متعین ہوتے چلے گئے بلکہ مسدس کا فارم اس کے لیے مخصوص ہو گیا۔ جتنے اہم اور قابلِ ذکر مراثی ہیں وہ مسدس کی ہیئت کے ساتھ ہی مشروط ہیں۔ مسدس کی ہیئت تو واسوخت کے ساتھ بھی مختص تھی جب کہ ایسے واسوخت بھی لکھے گئے جو مثمن میں ہیں۔ مومن کا ایک واسوخت غزل کی ہیئت میں ہے۔ 'شہر آشوب' بھی مختلف ہیئتوں میں لکھے گئے ہیں۔ قصیدے کے ساتھ اسے مشروط کرنا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ یہ ذیلی اصناف محض اپنے موضوع سے پہچانی جاتی ہیں۔ شاعر کی جذباتی اور تخلیقی رو صنف کی تحدیدی بندشوں کو مزاحم کے طور پر اخذ نہیں کرتی بلکہ محدود میں لامحدود کی راہ کا سراغ لگانے کے لیے کوشاں ہوتی ہے۔ آر۔ ایس۔ کرین نے جذباتی قدر کو ایک قوت سے بھی موسوم کیا ہے جس کے ساتھ ہیئتی تشکیل کا تصور وابستہ ہے۔ شاعری کے قاری کے لیے کوئی بھی صنف اجنبی یا ناکارۂ محض نہیں ہوتی۔ تجربے کی ناکامی اور شاعر کی نااہلیت کا مطلب کسی بھی پابند یا غیر پابند ہیئت یا صنف کی ناکامی نہیں ہوتا۔ ہمارے شعرا نے اکثر انھیں پابند اصناف میں جا بجا تصرفات سے بھی کام لیا ہے اور ایک صنف جو اپنے مخصوص موضوع و مواد سے پہچانی جاتی ہے کسی دوسری صنف یا ہیئت کا پیرایہ اختیار کر لیتی ہے۔ ولی نے مثنوی کے علاوہ ترجیع بند کی ہیئت میں بھی ایک قصیدہ لکھا ہے اسے ہم کس زمرے میں شامل کریں گے۔ سودا کی ان ہجوؤں کے بارے میں کیا کہا جائے گا

جن میں قصیدے کی ہیئت کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی تمجید و توصیف میں لکھا ہوا ذوق کا ایک قصیدہ مسدس میں ہے اور قدر بلگرامی نے 'شام اودھ' کو قصیدہ کہا ہے جو مخمس میں ہے۔ غالب نے اپنے قصائد میں ہر سطح پر اختصار کو ترجیح دی ہے۔ زبان کی سطح پر بھی اس کرّ و فر سے اجتناب برتا ہے جو قصیدے کے لیے شرط کا درجہ رکھتا ہے۔ ہمارے خیال سے قصیدے کی صنف کو صرف اور صرف مدح کے ساتھ مخصوص کر کے دیکھنا چاہیے جو کسی مخصوص ہیئت کی پابند ہوسکتی ہے اور نہیں بھی ہوسکتی ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو ہجویہ اور طنزیہ کلام کو کسی خاص ہیئت کے ساتھ پابند نہیں کرنا چاہیے۔

OO

میں زیادہ تفصیل میں نہ جاتے ہوئے غزل پر کچھ باتیں کرنا چاہوں گا۔ ایک لحاظ سے غزل کی ہیئت کو Imposed کہا جاسکتا ہے کیونکہ قصیدہ والی روایتی ہیئت ہی سے اس کی شناخت قایم ہے لیکن کیا محض اسی بنا پر ہم اسے ایک یک بُعدی linear فارم قرار دیں گے۔ جب کہ بحر، ردیف اور قافیہ کے طریقِ برتاؤ کے لحاظ سے ہر غزل دوسری غزل سے ایک علیحدہ تاثر کی حامل ہوتی ہے۔ حالی نے جس وقت عدم تسلسل کی بنیاد پر غزل کی اصلاح چاہی تھی تب ان پر نظم کا نیا نیا نشہ طاری تھی۔ ان کے بعد ہمارے بعض شاعروں اور نقادوں نے غزل پر سخت قسم کی تنقید بھی کی۔ حیرت کا ایک مقام وہ بھی تھا جب ہمارے اکثر نقادوں نے غالب و اقبال کے علاوہ اور دوسرے شعرا کے یہاں مسلسل غزلوں کی مثالیں پیش کرنا شروع کردیں۔ ہمیں غزل کی ریزہ کارانہ خصوصیت کا بہر طور دفاع کرنا چاہیے تھا اور اُن جوازوں کو دریافت کرنے کی ضرورت تھی کہ غزل کی صنف میں اگر عدمِ تسلسل ہے تو اس کی جمالیاتی اور نفسیاتی معنویت کیا ہے؟ میں نے کہیں لکھا تھا کہ غزل کا آرٹ وسیع تر وقت اور تجربے کے پھیلاؤ کو ایک لمحۂ خفیف میں کسب کرنے کا آرٹ ہے۔ اس کی ترجیح نفاقات میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے عمل سے زیادہ نفاقات کو بہ نفسہٖ قایم رکھنے پر ہوتی ہے۔ اس طرح غزل انسانی تجربات و احساسات میں ہم آہنگی و ناآہنگی سے متصف مختلف اکائیوں کے مجموعے کی ایک ایسی شکل اختیار کرلیتی ہے جسے عین ہماری ناقابلِ گرفت ذہنی رو کی بے قاعدگیوں اور نااستواریوں کے ایک فطری مظہر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ غزل اگر نیم وحشی صنفِ سخن ہے تو انسانی ذہن کا عمل بھی کم وحشی نہیں ہوتا۔ انسان اصلاً لمحوں میں جیتا ہے۔ اس طور پر غزل لمحہ بہ لمحہ زیست بسری کے تجربوں کو نام دینے سے عبارت

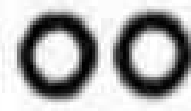
فن ہے۔ نفی و اثبات اور اثبات و نفی کی جن صورتوں سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے اور جس طرح غیر مستقل اور متلون کیفیتوں سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ ہمارے لیے ہمیشہ ایک نامانوس تجربہ ہوتا ہے۔ غزل کا فن جسے بڑی خوبی کے ساتھ اپنا تجربہ بنا لیتا ہے ہمیں یہ بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ کسی بھی شعر کے ساتھ ایک لمحاتی جذبے کے غیاب میں چلے جانے کے معنی اس کے فنا ہونے یا کالعدم ہونے کے نہیں ہیں بلکہ دوسرے لمحاتی جذبے کی ذہنی تیاری کے ہوتے ہیں۔ اس طور پر غزل کی ساخت اشیا یا خیالات و تجربات میں امتیازات کے ساتھ ساتھ ان کے داخلی رشتوں کے ادراک کی صلاحیت پر بھی جلا کاری کرتی ہے۔ اِس نفسیاتی اور صرف اور صرف غزل سے مخصوص نکتے کو حالی کی نگاہِ دوررس سمجھ سکی اور نہ کلیم الدین احمد دریافت کر سکے۔

OO

شکاگو اسکول نے ایک اعتبار سے ارسطو کے تصور اصناف اور ان کے مابین جو مماثلتیں اور امتیازات ہیں انھیں redefine کرنے کی کوشش کی تھی اور یہ کہ ان کی جمالیاتی تنظیم کا مقصود ہوتا ہے کسی خاص جذباتی اثر کا حصول۔ سوزان کے لینگر نے طربیے اور رزمیے پر جو بحث کی ہے اس کا سارا فکری تناظر اساطیری ہے۔ طربیہ کو وہ انسانی فطرت کے اس پہلو سے تعبیر کرتی ہیں۔ جو ہمیشہ اپنے اردگرد ان چیزوں کی ٹوہ میں رہتا ہے جنھیں سرچشمۂ فرحت و مسرت کا نام دیا جاتا ہے۔ کسی موسم کی دلکشی کا انسانی جذبوں پر اثر انداز ہونا، کبھی پیداوار کا افراط کے ساتھ ہونا یا کبھی فطرت کا سازگار ہونا، کسی تہوار، کسی جشن کے لیے کافی ہوا کرتا تھا اور اسی چیز میں طربیے کی تخلیق کے اسباب بھی مضمر تھے۔ سوزان کے لینگر رزمیہ کو سب سے قدیم علامتی اظہار کا وسیلہ قرار دیتے ہوئے اسے امکانات سے معمور بتاتی ہیں۔ زندگی جہاں وسیع تر حدود میں پھیلی ہوئی ہے وہیں رزمیہ ایک امکان اندر امکان کی علامت کے طور پر ہمارے روبرو ہوتا ہے۔ ہم اپنی داستان کا اطلاق رزمیے کے اس تصور کے ساتھ وابستہ کر سکتے ہیں۔ نارتھروپ فرائی نے رزمیہ کے بجائے 'رومانس' کو ایک صنف کے طور پر اخذ کیا تھا۔ فرائی نے طربیہ، رومانس، المیہ اور سٹایر کے اساطیری رشتوں کو تلاش کرنے کی سعی کی ہے کہ کس طور پر یہ چاروں اصناف چار مختلف موسموں کی نمائندگی کرتی ہیں اور انسانی فطرت کے مختلف پہلوؤں کے مظہر ہیں۔ بنیادی طور پر فرائی کے استدلال میں بھی اساطیری منطق ہی کارفرما ہے۔ ہمارے یہاں اساطیری منطق کی کارکردگی کی پہلی مثال وزیر آغا کی تصنیف 'اردو شاعری کا مزاج' کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ وزیر آغا کے دلائل کا

کینوس وسیع ضرور ہے لیکن مفروضات و قیاسات سے اسے خالی بھی نہیں کہا جاسکتا۔ وزیر آغا نے گیت، غزل اور نظم کو شاعری کے تین مراحل بتائے ہیں۔ وہ عدم کے اندر وجود کے ابتدائی تحرک کو گیت سے، عدم کی لکیر سے وجود کی جست کو غزل سے اور عدم سے انقطاع کے بعد وجود کے سفر کی داستان کو نظم سے وابستہ کرتے ہیں۔ آگے چل کر وہ اپنے اس تھیسس کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> ''گیت، جزو اور کل کی ثنویت کا پہلا روپ ہے کہ یہ انسانی جسم میں محبت کے ابتدائی تحرک اور تخم کی پہلی جنبش کو پیش کرتا ہے۔ غزل، ثنویت کا وہ اگلا روپ ہے جس میں جزو اور کل ایک دوسرے سے منقطع ہو کر لیکن ایک دوسرے کا ہاتھ تھامے ہوئے نظر آتے ہیں۔ نظم میں جزو اور کل کی ثنویت اپنی شدید ترین صورت میں سامنے آتی ہے۔ یوں کہ جزو ایک کل میں تبدیل ہو کر دوسرے کل کے مقابل آکھڑا ہوتا ہے۔ نظم کی ساری قوت جزو اور کل اس آویزش ہی سے عبارت ہے۔'' (اردو شاعری کا مزاج، ص 22, 421)

وزیر آغا نے اپنے دعوے کو اس مفروضے پر قایم کیا ہے کہ 'کائنات وجود' عدم اور وجود کا نام ہے اور خود وجود محولہ بالا تین مرحلوں سے گزرتا ہے۔ وزیر آغا نے اپنے مختلف علوم و سائنسی نظریات اور اساطیری حوالوں سے اپنے تھیسس کو پُرمعنی بنانے کی جو کوشش کی ہے اسے اپنے سارے علم کو بے صبرے پن سے انڈیلنے سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ باوجود اس کے وزیر آغا کی تصورسازی میں تخلیقیت اور تخیل کی پرزور عمل آوری کے جوہر نے اردو شاعری کے مزاج کو کم از کم اردو میں اصنافی تنقید genres criticism کا ایک ایسا تصور ضرور مہیا کیا ہے جو نئے ذہنوں کو 'علم سے الجھنے' کی طرف راغب کرسکتا ہے۔ کم سے کم داستان، لوک افسانوی ادب اور مغرب میں فکشن کے نئے مباحث کے تناظر میں ناول کے فن کو ہم ایک نئی نہج سے دریافت کرسکتے ہیں۔

OO

یہاں اس مسئلہ پر گفتگو کی بڑی گنجائش ہے کہ غزل اور نظم کی شعریات کے مسئلے تو اٹھائے گئے۔ ان اصناف پر تھوڑی بہت زورآزمائی بھی ہوئی، لیکن فکشن کو ہم ابھی تک اپنی تنقید کا مسئلہ نہیں بنا پائے ہیں۔ گزشتہ پچاس ساٹھ برسوں میں ہندو پاک میں جو فکشن لکھا گیا ہے وہ اپنے تکنیکی اور اسلوبی معیار کے لحاظ سے اپنی طرف متوجہ کرنے کی خاصی صلاحیت رکھتا ہے۔ بیانیہ

کے تفاعل، کہانی اور پلاٹ کے موضوع پر نظری مباحث سے ایک راہ ضرور کھلی ہے لیکن گہری سوجھ بوجھ اور ذمہ داری کے ساتھ ان تصورات کے اطلاق کی طرف توجہ بہت کم ہے۔

ہمارے یہاں ناول کی تاریخ کو ڈیڑھ سو برس ہونے جا رہے ہیں اور مغرب میں کم و بیش تین سو برسوں پر یہ تاریخ محیط ہے۔ باوجود اس کے ناول کی صنف کو آج بھی جدید ان معنوں میں کہا جائے گا کہ قدیم نظام بلاغت و شعریات میں اس کا کوئی حوالہ نہیں ملتا اور مل بھی نہیں سکتا تھا کیونکہ ناول کیا کسی بھی نثری صنف کے فنی مضمرات کی خاکہ آرائی، روایتی شعریات کے منصب میں شامل نہیں تھی۔ ناول نثر کی پختگی اور نئے معقولیت کے دور ہی میں پیدا ہو سکتی تھی۔ ناول کو ایک صنف کا درجہ دینے کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ اس کی ساخت و ہیئت کے ایسے قاعدے تشکیل دیے جائیں جیسے مسلمہ اصناف canonic genres کے ساتھ مختص ہیں۔ اسی لیے ناول کا فن بہت سی آزادیاں فراہم کرتا ہے۔ جن سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اپنے اوپر بہت سی پابندیاں عاید کرنی پڑتی ہیں۔ بے اصولے پن میں بھی کسی نہ کسی اصول کی تلاش کو اپنا منصب بنانا پڑتا ہے۔ یہ ایک ایسا وسیع کھیل کا میدان ہے جہاں کھلنڈرے پن، تفریح، دل بہلاوے، دماغ سوزی، سنجیدگی، ٹھوکہ لگانے اور چھیڑ چھاڑ کرنے کی کافی گنجائش ہے۔ ناول نگار کو ایک وسیع تر دنیا آباد کرنی پڑتی ہے۔ باختن مسلمہ روایتی اصناف کے مقررہ اسالیب اور ہیئتی اصولوں میں unification یعنی متحد کرنے کے عمل کو زبان کی ہم کلامی dialogic کے پہلو کو پیچھے دھکیل دینے کا باعث قرار دیتا ہے۔ ناول ایک پیچیدہ مگر سیال تنظیم کا نام ہے اسی معنی میں ہر ناول ایک نیا فنی تجربہ ہوتا ہے۔ جس میں بقول باختن ہم بہ یک وقت زبان و تکلم کے کئی اسالیب سے دوچار ہوتے ہیں۔ زبان کے اُس متشدد کردار کا بھی سامنا ہوتا ہے جو مقتدرہ اور ہر قسم کی آئیڈیولوجی کو رد کرنے کی طاقت رکھتا اور مرکز جویانہ کوششوں کا تمسخر اڑاتا ہے۔ زبان کا یہ تصور مقتدرہ کے مستند ادبی زبان کے تصور کے منافی ہے۔ ناول کی زبان متضاد زبانوں سے ترکیب پاتی ہے اور جس میں نشو و نمو اور ارتقا کی صلاحیت زیادہ ہوتی ہے۔ باختن ناول کو hetro-glossia یعنی مختلف زبانوں اور بولیوں کا حامل بھی بتاتا ہے یہ مختلف زبانیں ایک آرکسٹرا کا سماں پیدا کرتی، کثیر الاصواتی اور کثیر المعنیاتی نسبتیں قایم کرتی، دنیا کے بارے میں تصور پیش کرتی ہیں۔ اس کے نزدیک تضاد زندگی کا قانون ہے جو حیات و کائنات کے تمام مظاہر میں پایا جاتا ہے۔ تضاد کا یہ تصور ہی مرکزیت کو رد کرتا ہے۔ ناول کی بافت میں پیوندزنی

(Pastiche) اور پیروڈی کے عمل ہی کی گنجائش نہیں ہے بلکہ باختن کے لفظوں میں ناول کا فن دوسری ہیئتوں اور اصناف کو بھی اخذ وکسب کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ ناول کی یہی وہ صنف مخالف قوت ہے جس کے باعث وہ کبھی ایک مکمل صنف کا درجہ نہیں پا سکتی۔ ناول کی اس کثیر الاصنافی خصوصیت، فنی تجربوں کے اژدہام اور زندگی کے وسیع تر تنوعاتی بکھراؤ کو جس طور پر قبول کرتی یا اپنے نفس میں جذب کرتی ہے کوئی دوسری صنف اس کی اہل نہیں ہو سکتی۔ باختن نے ایک اور مسئلے پر طویل بحث کی ہے اور اس مسئلے پر ہم بھی گزشتہ کئی برسوں سے بحث کرتے آ رہے ہیں کہ فکشن کے کیا کچھ ایسے اصول ممکن ہیں جن کا اطلاق صرف اور صرف اسی پر کیا جا سکے۔ ظاہر ہے اس مسئلے کو جب بھی سلجھانے کی کوشش کی گئی ہے یہ اور الجھ کر رہ گیا ہے۔ باختن شعری صنائع کو محض شاعری کے ساتھ مختص کر کے دیکھتا ہے جب کہ ناول کثیر آوازوں کا جمگھٹا ہے۔ ناول کی قرأت شاعری کے طور پر کرنے کے معنی ناول کی ثروت مندی کے ساتھ ناانصافی کرنے کے ہیں۔ میرے کہنے کا مقصود بس یہ ہے کہ ناول کو ایک صنف کی حیثیت سے اس طرح بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں میرا مقصود درجہ بندی یا تقابل قطعی نہیں ہے صرف اتنا کہنا چاہوں گا اور اسے میری ایک محفوظ ترین رائے ہی سمجھیے کہ ناول کے فن کے بارے میں یا کسی ناول کے فنی تشخص کے بارے میں جس قدر غور و خوض اور نئے نئے نکتے نکالنے کی گنجائش ہے اتنی مجھے نظم کے علاوہ کسی دوسری صنف میں کم ہی نظر آتی ہے۔ ایک بات اور کہ دوسری قدیم اصناف سے کشید ہو کر یہ ہم تک پہنچی ہیں اور ہماری مقتدر اصناف کے مقابلے میں ان کی عمر بھی کوتاہ ہے۔ پھر بھی کم سے کم عرصے میں نہ صرف یہ پوری طرح قایم ہو گئیں بلکہ انھوں نے دوسری مقبول عام اصناف کو پیچھے بھی دھکیل دیا۔

O

عصمت جاوید

اصنافِ سخن کے تعین کا مسئلہ

اگر ہم اُردو ادب کے کسی عام قاری سے دریافت کریں کہ قدیم اردو شاعری کی کون کون سی اصنافِ سخن ہیں تو وہ غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، مسدس، قطعہ، رباعی، ترکیب بند اور ترجیع بند سے لے کر حمد، نعت، منقبت سبھوں کو ایک سانس میں بیان کر دے گا کیونکہ علم بیان و عروض کی کتابوں میں یہی اقسام نظم بیان کی گئی ہیں بلکہ اکثر کتابوں میں مرثیے کا بطور صنف کوئی ذکر ہی نہیں ملے گا۔

دراصل ان اقسام نظم یا نام نہاد اصناف سخن میں کچھ تو ایسی ہیں جن کا تعلق صرف ہیئت سے ہے۔ موضوع سے ان کا دور کا بھی واسطہ نہیں۔ کچھ ایسی ہیں جن کا تعلق صرف موضوع سے ہے۔ ان کے لیے ہیئت کی کوئی قید نہیں اور کچھ ایسی ہیں جن میں ہیئت و مواد کو یکساں اہمیت حاصل ہے بلکہ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ اقسام شعر کے سلسلے میں ہیئت و مواد دونوں کو پیش نظر رکھنا نہایت ضروری ہے۔ اسی صورت میں اصنافِ سخن کے تعین کے لیے ایک معیار ہاتھ لگتا ہے ورنہ انتشار ذہنی کا شکار ہونا لازمی ہے۔ مثلاً ہم متفقہ طور پر مرثیے کو ایک صنف مانتے ہیں۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ مرثیے مسدس میں بھی لکھے گئے ہیں مربع میں بھی۔ غزل اور مثنوی کی ہیئتوں میں بھی۔ اگر ہم ان سبھوں کو اصناف کا درجہ دیں تو یہ کہنا منطقی اعتبار سے لغو ہوگا کہ ایک صنف دوسری صنف میں لکھی گئی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ مرثیے کو صنف قرار دینے میں ہمارے پیش نظر اس کا موضوع و مواد ہوتا ہے اور مثلث، مخمس، مسدس وغیرہ کہتے ہوئے ہمارے سامنے یا تو صرف ترتیب قافیہ کا تصور ہوتا ہے یا 'بند' کا اور رباعی کی صورت میں ترتیب قافیہ کے ساتھ ساتھ اس کے مخصوص اوزان کا بھی... ان خصوصیات کا تعلق تمام و کمال ہیئت سے ہے۔ مولانا حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اردو کی مقبول اصناف، غزل، قصیدہ اور

مثنوی سے بحث کی ہے لیکن چونکہ حالی کے پیش نظر ان اصناف کی اصلاح مقصود تھی اس لیے اصناف سخن کے تعین کا مسئلہ ان کے دائرۂ کار سے خارج تھا۔ جہاں تک مجھے علم ہے اس مسئلے پر سب سے پہلے پروفیسر شمیم احمد سابق صدر شعبہ اردو مولانا آزاد کالج اورنگ آباد نے ایک گراں قدر کتاب 'اصناف سخن اور شعری ہیئتیں' لکھ کر وقت کی اہم ضرورت کو پورا کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن اس کتاب میں بھی قصیدہ و مثنوی کے سلسلے میں خلط مبحث پایا جاتا ہے جواب بھی ادب کے طالب علم کے لیے انتشار ذہنی کا باعث بن سکتا ہے۔ اس لیے اس موضوع پر مزید گفتگو کی ضرورت آج بھی باقی ہے۔

کلام منظوم کی وہ قسم جس میں موضوع و مزاج کو بنیادی اہمیت حاصل ہو یا موضوع و مزاج کے ساتھ ہیئت کو بھی اتنی ہی اہمیت حاصل ہو جتنی موضوع و مزاج کو ہے اسے صنف کہا جاتا ہے اس تعریف کے پیش نظر مندرجہ ذیل اقسام نظم صنف کہلانے کی مستحق ہیں۔

(الف) بہ اعتبار موضوع و مزاج

(1) مرثیہ (2) سلام (3) نوحہ (4) ہجو (5) حمد (6) مناجات
(7) نعت (8) منقبت (9) واسوخت (10) ریختی (11) شہر آشوب

(ب) بہ اعتبار موضوع و مزاج اور ہیئت

غزل، قصیدہ، مثنوی اور دوہا

یا ظاہری ہیئت میں کلام منظوم کی وہ تمام قسمیں جن کا تعلق صرف پیرایۂ اظہار یا ظاہری ہیئت سے ہے صنف کی تعریف میں داخل نہیں ہیں۔ پروفیسر شمیم احمد نے انھیں شعری ہیئت کا نام دیا ہے اور یہ نام مناسب بھی ہے۔ قدیم اقسام نظم کے سلسلے میں ہیئت کا تعین ترتیب قافیہ کی بنیادوں پر ہوتا تھا۔ صرف رباعی ایک ایسی شعری ہیئت ہے جس میں ترتیب قافیہ کے ساتھ ساتھ مخصوص اوزان کی پابندی بھی بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ اسی لیے اقبال کے فارسی اور اردو میں دو شعری قطعات رباعی کہلانے کے مستحق نہیں۔

اردو کی مقفیٰ شاعری میں ترتیب قافیہ کی صرف تین صورتیں مستعمل ہیں (1) ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور ہر شعر کے قوافی مختلف ہوتے ہیں۔ یہ ترتیب قافیہ مثنوی کی پہچان ہے۔ اس لیے اگر یہ ترتیب قافیہ مثنوی کے علاوہ کسی اور صنف میں پائی جائے تو اسے ہم "مثنوی کی ہیئت یا مثنوی کا فارم یا پیرایہ کہہ سکتے ہیں" ہر شعر کے صرف ثانی مصرعوں میں

ایک ہی طرح کے قافیے کا التزام ہوتا ہے اور غزل اور قصیدے کی ہیئت اسی ترتیب قافیہ سے متعین ہوتی ہے۔ اگر ابتدائی شعر میں مصرع اولیٰ میں بھی اسی طرح کا قافیہ کا التزام ہو تو اسے مطلع کہتے ہیں۔ چونکہ قافیے کی یہ ترتیب صرف قصیدہ اور غزل کے لیے مخصوص ہے اس لیے غزل اور قصیدے کے علاوہ کسی اور صنف میں یہ ترتیب قافیہ پائی جائے تو اسے ہم قصیدے یا غزل کی ہیئت، فارم یا پیرایہ کہہ سکتے ہیں۔ چونکہ قصیدے کے مقابل میں غزل زیادہ مقبول صنف سخن ہے اس لیے اس ترتیب کو بالعموم صرف غزل کی ہیئت کہا جاتا ہے۔ بعض شعری ہیئتوں میں ترتیب قافیہ کے ساتھ ساتھ 'بند' کا تصور بھی شعری ہیئت میں شامل ہوتا ہے۔ 'بند' کسی نظم کی اکائی کا وہ قابل شناخت حصہ ہوتا ہے جس کے اشعار میں مخصوص ترتیب قافیہ ہوتی ہے اور جو مجموعی حیثیت سے کسی ایک خیال یا خیال کے کسی ایک پہلو کی ترجمانی کرتا ہے۔ بند والی ہیئت کی دو قسمیں ہیں۔ پہلی قسم کو 'مسمط' اور دوسری کو 'ترجیع بند' یا 'ترکیب بند' کہتے ہیں۔ 'مسمط' اس نظم کو کہتے ہیں جس کے ہر بند میں تین سے لے کر دس مصرعے تک ہوں، ہر بند میں مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے 'مسمط' کی ذیلی قسمیں حسب ذیل ہیں۔ تین مصرعے والے بند پر مشتمل نظم کو مثلث، چار مصرعوں کے بند ہوں تو مربع، ہر بند میں پانچ پانچ مصرعے ہوں تو مخمس، چھ چھ مصرعے ہوں تو مسدس، سات سات ہوں تو مسبع، آٹھ مصرعوں والے بند ہوں تو مثمن، نو مصرعے ہوں تو متسع اور اگر ہر بند میں دس دس مصرعے ہوں تو اس کو نظم کو معشر کہتے ہیں۔ ہر مسمط کے کل کتنے بند ہوں اس کا اختیار شاعر کو دیا گیا ہے۔ مسمط میں ترتیب قافیہ اس طرح ہوتی ہے کہ ہر بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور ہر بند کے قوافی مختلف۔ مسمط کے لفظی معنی ہیں موتیوں کی لڑی۔ تسمیط موتیوں کو لڑیوں میں پرونے کے عمل کو کہتے ہیں۔ مسمط میں اگرچہ ہر بند کے قوافی مختلف ہوتے ہیں لیکن تمام بند ایک قافیے کی مدد سے لڑی میں پروئے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں بندِ اوّل کا قافیہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے یعنی دوسرے تمام بندوں کے آخری مصرعے بند اوّل کے آخری مصرعے کے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ یہ بات اس مثال سے سمجھ میں آجائے گی ایک مثلث کا بند اوّل مندرجہ ذیل ہے:

برقع جو اپنے منہ سے صنم نے اٹھا دیا   سب کو خدا کے نور کا جلوہ دکھا دیا

سجدے کو مہر و ماہ نے بھی سر جھکا دیا

اس بند میں اٹھا، دکھا اور جھکا قوافی اور دیا ردیف ہے۔

اب دوسرا بند ملاحظہ ہو:

یوسف کا حسن قصۂ پارینہ ہوگیا　　دل اس کے عکسِ نور سے آئینہ ہوگیا
قامت نے اس کے فتنۂ محشر جگا دیا

دوسرے بند کے ابتدائی دو مصرعوں کا قافیہ اور ردیف مختلف ہیں لیکن تیسرے مصرعے میں بند اوّل کے قوافی کا التزام ہے۔ اس طرح مثلث کے تمام بند مختلف قوافی رکھتے ہوئے بھی ایک قافیے کی مدد سے جو بند اول کا قافیہ ہوتا ہے آپس میں ہیئتی اعتبار سے مربوط ہوتے ہیں۔ قافیے کا یہی نظام مسمط کی دیگر ذیلی اقسام مثلاً مربع، مخمس اور مسدس وغیرہ میں پایا جاتا ہے۔ البتہ مسدس کے نظام قافیہ میں ایک انقلابی تبدیلی عہد سودا میں پیدا ہوئی جو اسے مسمط کے دائرے سے خارج تو کرتی ہے لیکن اس میں تسلسل بیان کی بے پناہ سہولت بھی پیدا کرتی ہے یعنی مسمط کے عام نظام قافیہ کے برخلاف مسدس کے پہلے چار مصرعوں کا قافیہ الگ اور آخری دو مصرعوں کا قافیہ بھی الگ ہوتا ہے۔ مسدس کی یہی شکل میر انیس اور حالی کے ہاتھوں نکھر آتی ہے۔

بند والی ہیئت کی دوسری قسم 'ترکیب بند' اور 'ترجیع بند' کہلاتی ہے۔ مسمط کے ہر بند میں تعداد اشعار مقرر ہوتی ہے اور تعداد اشعار کی بنیاد پر ہی اس کے مختلف نام مثلث، مربع وغیرہ ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف ترکیب بند اور ترجیع بند میں اشعار کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ البتہ کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ اشعار کی روایت چل پڑی تھی۔ مسمط کے بند اوّل میں تمام مصرعے ہم قافیہ اور بند مابعد کے آخری مصرعوں کو چھوڑ کر بقیہ مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن ترکیب بند میں اور ترجیع بند میں ترتیب قافیہ، غزل کی ہیئت میں ہوتی ہے۔ البتہ اسے بند کی شکل دینے کے لیے آخری دو مصرعوں کا قافیہ مثنوی کی ہیئت میں الگ ہوتا ہے اور انھیں علیحدہ سے لکھا جاتا ہے۔ اب اگر ہر بند کے بعد یہی آخری شعر دہرایا جائے تو اسے 'ترجیع بند' اور اگر یہ علیحدہ علیحدہ اشعار ہوں تو اسے 'ترکیب بند' کہتے ہیں۔ یوں تو ترکیب بند یا ترجیع بند کے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے لیکن بعد کے شعراء نے اس میں کمی بیشی بھی کی ہے۔

اردو شاعری میں ایک بند والی ہیئت بھی رائج ہے۔

مثلاً رباعی، قطعہ، بند، دو شعری قطعہ اور ثلاثی (جسے بعض حضرات تثلیث بھی کہتے ہیں جو درست نہیں)

'مستزاد' ایک ایسی شعری ہیئت ہے جو قائم بالذات نہیں بلکہ اضافی ہے۔ مستزاد میں شاعر

خود ہی اپنے ہی اشعار پر چاہے وہ غزل کے ہوں یا کسی اور شعری ہیئت کے مصرعے بڑھاتا ہے۔ یہ اضافہ شدہ مصرعے نسبتاً چھوٹے ہوتے ہیں یعنی ارکان میں تخفیف ہوتی ہے۔

انگریزی کے زیر اثر سانیٹ کی شعری ہیئت بھی اردو میں آئی ہے۔ اس میں دو بند ہوتے ہیں اور قافیوں کی ترتیب مخصوص ہوتی ہے۔ سانیٹ میں کل چودہ مصرعے ہوتے ہیں۔

غیر ملکی نظموں کی بھی اپنی شعری ہیئتیں ہیں۔ نظم معریٰ، آزاد نظم، ترائیلے، ہائیکو، نثری نظم وغیرہ۔

اصناف سخن سے اگر ان شعری ہیئتوں کو خارج کر دیا جائے تو صرف وہ اصناف سخن بچتی ہیں جن کے ذکر اس مقالے کی ابتدا میں کیا جا چکا ہے۔ یعنی

(الف) بااعتبار موضوع و مزاج

(1) مرثیہ (2) سلام (3) نوحہ (4) ہجو (5) حمد (6) مناجات
(7) نعت (8) منقبت (9) واسوخت (10) ریختی (11) شہر آشوب

(ب) بہ اعتبار موضوع و مزاج اور ہیئت

(1) غزل (2) قصیدہ (3) مثنوی اور (4) دوہا

پہلے قصیدے کو لیجیے۔ موضوع کے اعتبار سے قصیدے کے لیے لازمی ہے کہ اس میں کسی بزرگ، بادشاہ، امیر یا کسی بھی بڑی شخصیت یا پھر کسی یادگار عمارت، درس گاہ وغیرہ کی مدح ہو۔ قصیدہ ادبیات عرب کی مشہور و معروف صنف ہے جس میں روزمرہ کے واقعات، مناظر قدرت، معاملات حسن و عشق اور قبائلی حالات وغیرہ فخریہ بیان کیے جاتے تھے۔ لیکن جب یہ صنف عرب سے ایران آئی تو اس کا معاشرتی ماحول بھی بدل گیا جس کی وجہ سے اس کے موضوعات بھی محدود ہو کر رہ گئے۔ عرب میں قصائد قبائلی معاشرت کے آزاد ماحول میں لکھے جاتے تھے جن میں ستائش کی تمنا تو تھی لیکن صلے کی پرواہ نہیں تھی۔ ایران کی شاہی حکومت اور درباری ماحول سے قصیدہ متاثر ہوا اور اس کے موضوعات صرف مدح و ذم تک محدود ہو گئے۔ پھر بھی عجمی شعراء نے موسم بہار کی عکاسی، شکایت گردش ایام اور درس اخلاقیات کے لیے اس میں گنجائشیں نکالیں اور موضوعات میں تنوع کسی حد تک قائم رکھا۔ جب اردو نے اس صنف کو اپنایا تو شاہی اپنے آخری مراحل سے گزر رہی تھی اس لیے اس کے موضوعات کم و بیش وہی رہے جو فارسی قصیدے کے تھے۔ ہجو بھی قصیدے کے موضوع میں شامل ہے۔

قصیدہ صرف موضوع کی بنیاد پر قصیدہ نہیں کہلاتا بلکہ اس کی مخصوص شعری ہیئت بھی ہے۔
قصیدے کی ہیئت میں پہلا شعر لازمی طور پر ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اسے 'مطلع' کہتے ہیں۔ اگر دوسرا شعر بھی ہم قافیہ ہو تو اسے 'حسن مطلع' کہتے ہیں۔ بعد کے تمام اشعار کے صرف ثانی مصرعوں میں وہی قافیہ ہوتے ہیں جو مطلع میں ہوتے ہیں۔ ردیف کا بھی التزام ہوتا ہے۔ رہے قصیدے کے مسلمہ اجزائے ترکیبی یعنی تشبیب، گریز، دعا، حسن طلب یا قصیدے کے درمیان میں مطلع کا التزام تو ان کی کمی بیشی سے قصیدے میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ لیکن اس کا اسلوب شاندار ہونا چاہیے۔ بقول مصنف نسیم البلاغت "قصیدہ میں الفاظ بلند، مضامین عالی، تشبیہات و استعارات دل پسند، جزالت، متانت، شوکت الفاظ صنائع بدائع اور سب سے بڑھ کر بلاغت ہونی چاہیے۔"
اگر قصیدے کی ہیئت میں ہجو لکھی جائے تو اسے ہجو یہ قصیدہ کہتے ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے اس کی اور بھی قسمیں کی جاتی ہیں جیسے بہاریہ، فخریہ، عشقیہ، ناصحانہ وغیرہ۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ موضوع کی اس محدود رنگارنگی کے ساتھ ساتھ قصیدے کی ہیئت بھی مخصوص ہوتی ہے۔

پروفیسر شیم احمد نے اپنی مذکورہ کتاب میں قصیدے کے تعین کے سلسلے میں غیر ضروری مباحث اٹھائے ہیں۔ چونکہ قصیدے سے عام طور پر مدح مراد لی جاتی ہے اس لیے پروفیسر صاحب کا یہ اصرار ہے کہ مدح چاہے کسی شعری ہیئت میں ہو اسے قصیدہ ہی کہنا چاہیے مثلاً ڈاکٹر ابو محمد سحر نے ولی کے اس مدحیہ کلام منظوم کو قصیدے کی صنف سے بجا طور پر اس لیے خارج کیا ہے کہ اس میں قصیدے کی مخصوص ہیئت نہیں ہے بلکہ اس کے لیے ترجیع بند یا مثنوی کی شعری ہیئتیں استعمال کی گئی ہیں کیونکہ بقول ان کے:

> "اگرچہ مدح و ذم کے مضامین کے لیے بعض دوسری ہیئتیں مثلاً مثنوی و مسدس وغیرہ بھی استعمال کی گئی ہیں لیکن صحیح معنوں میں قصیدے کا اطلاق اسی نظم پر ہوسکتا ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے (اور اشعار بعد کے ثانی مصرعے) ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں۔"

بالکل معقول بات ہے لیکن شمیم صاحب کا نہ جانے کیوں یہ اصرار ہے کہ قصیدے کو بھی مرثیے کے مانند صنف کا درجہ صرف اس کے موضوع کی بنیاد پر حاصل ہونا چاہیے فرماتے ہیں:

> "میں ذاتی طور پر اس بات کا حامی ہوں کہ قصیدے کی صنفی حیثیت کے معاملے میں ایک مخصوص ہیئت پر اصرار غیر ضروری اور نا مناسب ہے۔" (ص 55-54)

فارسی اور اردو میں قصیدے کی اپنی طویل ادبی تاریخ ہے۔ اس کی مسلمہ ادبی روایات کا تقاضہ یہی ہے کہ اس کی ہیئت کو بھی وہی مقام دیا جائے جو اس کے موضوع اور اسلوب کو حاصل ہے اس لیے شمیم صاحب کا یہ اصرار بے جا ہے کہ:

"وہ شعری کارنامے جو موضوعی اعتبار سے مدح یا ذم پر مشتمل ہیں لیکن ان کو ترجیع بند، مسدس، مثنوی یا غزل کی ہیئتوں میں پیش کیا گیا اصولی طور پر قصیدے کی فہرست میں شامل ہونا چاہئیں۔

شمیم صاحب نے رَو میں غزل کی ہیئت کا ذکر کر دیا ہے ورنہ غزل کی ہیئت قصیدے کی ہیئت سے مختلف نہیں ہے۔

شمیم صاحب کا ہجو کے بارے میں یہ بیان بھی قابل قبول نہیں جب وہ کہتے ہیں:

"یہ ضروری نہیں کہ ہجو کے وہ اشعار ہی قصیدہ مانے جائیں جو غزلیہ ہیئت میں ہوں۔ کسی بھی ہیئت میں کہے گئے ہجویہ اشعار قصیدے کے ذیل ہی میں آئیں گے۔"

حالانکہ ہجو کو صرف موضوع کی بنیاد پر صنف قرار دینا چاہیے جس کے لیے کوئی ہیئت مقرر نہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اگر ہجو قصیدے کی ہیئت میں کہی جائے تو اسے 'ہجویہ قصیدہ' کہتے ہیں۔ سودا نے مثنوی کی ہیئت میں بھی ہجویں لکھی ہیں۔ مثلاً حکیم غوث کی ہجو مثنوی کی ہیئت میں ہے۔

غزل کی صنفی حیثیت کے بارے میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں۔ غزل قصیدے کی کوکھ سے نکلی ہے۔ اس کا نظام قافیہ وہی ہے جو قصیدے کا ہے۔ یعنی اس کے صرف ثانی مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ چونکہ مطلع، قصیدہ نگار کی قادرالکلامی کا ثبوت سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے مطلع غزل کے لیے بھی ضروری قرار دیا گیا کہ کلام کا شاندار آغاز ہو۔ چونکہ غزل میں ارتقائے خیال نہیں ہوتا بلکہ اس کے اشعار داخلی طور پر مربوط ہوتے ہیں اس لیے اس میں اختتام کی کیفیت پیدا کرنے کے لیے مقطع بھی ضروری سمجھا گیا۔ قصیدہ طولانی ہوا کرتے تھے۔ غزل طوالت کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ اس لیے اس میں اشعار کی تعداد قصیدے کے مقابلے میں بہت کم رکھی گئی۔ دو غزلہ اور سہ غزلہ کی مثالیں اِکا دُکا شاعر کے یہاں ضروری ملتی ہیں لیکن اس کا عام تتبع نہیں کیا گیا۔

غزل میں طاق اعداد کا التزام کیا گیا کہ طاق عدد ہجر کی علامت ہے۔ بہر حال ان تمام

باتوں کے اپنے نفسیاتی جواز موجود تھے۔ لیکن ان شرائط کو ترک کرنے کے بعد بھی غزل اپنی جگہ غزل رہی۔ اب کم سے کم تین شعروں کی غزلیں بھی بغیر مطلع اور مقطع کے لکھی جاتی ہیں۔ طاق اعداد کا لحاظ بھی نہیں رکھا جاتا۔ فارسی اور اردو میں غزل جس ماحول میں پروان چڑھی ہے اس میں غزل کے بنیادی موضوع یعنی معاملات حسن و عشق کے مضامین بھی رفتہ رفتہ منتقل ہو گئے۔ پھر اس میں فلسفہ و حکمت اور شکایت روزگار کے مضامین بھی شامل ہوتے گئے۔ ایران میں محبوب امرد تھا۔ بتِ خانگی نہیں۔ اردو میں رفتہ رفتہ اس کی جگہ پیشہ ور طوائف نے لے لی۔ جسے جاگیردارانہ ماحول میں جھوٹی عزت کا مقام حاصل تھا۔ شاعروں نے اس کی بے وفائی اور ظلم و ستم کے قصے غزل میں مزے لے لے کر بیان کیے۔ مضامین کے ساتھ ساتھ غزل کا استعاراتی نظام بھی مقرر ہو گیا۔ پھر دورِ حاضر میں ایک نیا استعاراتی اور علامتی نظام غزل کے لیے تیار ہوا۔ وہ جدید حسیت کی نمائندہ بن گئی بلکہ جدید نظم کے مقابل ایک حریف کی طرح کھڑی ہو گئی ہے۔ بہرحال غزل کا آج بھی اپنا ایک مخصوص مزاج ہے، اپنا علامتی نظام ہے اور اس لیے وہ بحیثیت صنف زندہ ہے۔ غزل کی ہیئت میں مختلف نظمیں بھی کہی جاتی رہی ہیں لیکن محض غزلیہ قافیوں کی ترتیب کی وجہ سے ان نظموں کو جن کا ایک مخصوص موضوع ہوتا ہے اور جن میں تسلسل خیال اور بیانیہ انداز بھی پایا جاتا ہے، غزل کی صنف میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ غزل کے پیرائے میں کہی ہوئی نظمیں بہرحال نظمیں ہی ہوتی ہیں۔ غزل بطور صنف اور غزل بطور ہیئت دونوں میں امتیاز کرنا ضروری ہے۔ غزل کے بعد مثنوی کا نمبر آتا ہے جس پر میں ایک نئے زاویے سے گفتگو کرنا چاہتا ہوں اس لیے ضروری ہے کہ ناظرین غزل بطور صنف اور غزل بطور ہیئت کے بنیادی فرق کو ذہن میں رکھیں۔

مثنوی کو ایک عرصے سے صنف مانا جاتا رہا ہے اور میں نے بھی یہاں اس کا ذکر قصیدہ و غزل کے ساتھ کیا ہے کیونکہ مثنوی بھی ایک ایسی صنف ہے جس کا اپنا آہنگ اور مزاج بھی ہے اور مخصوص شعری ہیئت بھی۔ جہاں تک اس کی شعری ہیئت کا تعلق ہے اس میں اختلاف کی گنجائش نہیں بلکہ سچ پوچھا جائے تو مثنوی تکنیکی اعتبار سے صرف شعری ہیئت ہے بالکل اس طرح جس طرح مسمط اور ترکیب بند خالص شعری ہیئتیں ہیں۔ نظری، فکری، تکنیکی اعتبار سے مثنوی کا اپنا کوئی مخصوص موضوع بھی نہیں۔ جو بھی موضوع بیانیہ شاعری کے لیے موزوں ہو سکتا ہے وہ مثنوی کا بھی موضوع بن سکتا ہے۔ یہی بات دیگر شعری ہیئتوں پر بھی صادق آتی ہے۔

جب ہم کسی صنف کا تعین کرتے ہیں تو اس موضوع و مزاج کو لازمی طور پر شامل کرتے ہیں۔ غزل، قصیدہ اور مرثیہ کے تعین میں موضوع کو دخل ہے لیکن جب مثنوی کا اپنا کوئی موضوع ہی نہیں تو اسے کس اعتبار سے صنف کا درجہ دیا جائے؟ لیکن یہ تو صرف نظری (theoretical) بحث ہوئی کیا واقعتاً مثنوی کا اپنا ایسا کوئی موضوع نہیں جو صرف اسی کے لیے مخصوص سمجھا جائے۔ یہ بات تو طے ہے کہ تسلسل بیان کی جتنی سہولت مثنوی کی حاصل ہے وہ کسی اور شعری ہیئت کو نہیں۔ حالی لکھتے ہیں:

> ''مسدس میں یہ دقت ہے کہ ہر بند میں چار قافیے ایک طرح کے اور دو ایک طرح کے لانے پڑتے ہیں۔ پس اس میں مسلسل مضامین ایسی خوبی سے بیان کریں کہ مطالب برابر کم وکاست ادا ہوتے چلے جائیں اور قافیوں کی نشست اور روزمرہ کا سررشتہ ہاتھ سے نہ جائے، ہر شخص کا کام نہیں ہے۔ ترجیع بند بھی مسلسل مضامین کی گون نہیں ہے کیونکہ اس میں ہر بند کے آخر میں وہی ایک ترجیع کا شعر بار بار آتا ہے جو سلسلۂ کلام کو منقطع کر دیتا ہے۔ باقی کے تمام بندوں میں ہیئتوں کی تعداد برابر رکھی جائے تو بھی ایسی ہی دقت پیش آتی ہے کیونکہ اس کے ایک بند میں صرف ایک پوائنٹ عمدگی سے بیان ہوسکتا ہے لیکن ہر پوائنٹ کی وسعت یکساں نہیں ہوتی پس ضروری ہے کہ بند بھی چھوٹے بڑے ہوں۔ اور یہ بات بھی اس تناسب کے برخلاف ہے۔ جو شعر کا جزو اعظم ہے۔''
>
> (مقدمۂ شعر و شاعری)

یہاں یہ بات ملحوظ رہے کہ حالی نے مثنوی کا مقابلہ مسدس، ترکیب بند اور ترجیع بند کے ساتھ کر کے اسے شعری ہیئت ہی مانا ہے۔ بہرحال مثنوی میں تسلسل بیان کی سہولت کے باعث وہ تمام موضوعات اس کے لیے غیر ارادی طور پر مختص ہو گئے جو وسعت بیان کے طالب تھے مثلاً جن اور پریوں کی کہانیاں، واردات عشق، تصوف وحکمت کے تشریح طلب مسائل، تاریخ، سوانح جنگی کارنامے، اخلاق و فلسفہ قصوں کے پیرائے میں۔ یہی چند موضوعات تھے جو اس تہذیبی و معاشرتی پس منظر میں جس میں مثنوی پروان چڑھی تھی، اس کے لے از خود متعین ہو گئے اور جب اس کے موضوعات متعین ہو گئے تو اسے صنف کا درجہ بھی حاصل ہو گیا۔ یہ مقام دوسری شعری ہیئتوں کو نہ مل سکا۔

ہم جانتے ہیں کہ غزل اور قصیدے کے لیے ترتیب قافیہ کی قید تو ہے لیکن بحر کی کوئی قید نہیں۔ مرثیے کے لیے بحر کی قید کا سوال اس لیے نہیں پیدا ہوتا کہ اس کی کوئی شعری ہیئت ہی نہیں۔ ہونا تو یہی چاہیے تھا کہ مثنوی کے لیے بھی بحر کی کوئی قید نہ ہو لیکن مثنوی خاص خاص بحروں میں لکھی جانے لگی اور غیر شعوری طور پر اس کے لیے چند بحریں مخصوص ہو گئیں۔ غیر شعوری طور پر اس لیے کہ رباعی کی طرح اس کے لیے مخصوص اوزان طے نہیں کیے گئے تھے۔ مثنوی ایرانیوں کی ایجاد ہے اور فارسی سے اردو میں آئی ہے۔ عربی زبان میں مثنوی کا وجود نہیں پایا جاتا چونکہ عربی زبان میں ہم قافیہ الفاظ کا وافر خزانہ موجود ہے اور اصول قوافی بھی زیادہ سخت گیر نہیں۔ اس لیے عرب شعراء نے مثنوی کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ ایرانیوں نے اس کی ضرورت محسوس کی اور ضرورت ایجاد کی ماں ہوتی ہے۔ ایرانی مثنویوں میں ابتداء 'بحر' کی کوئی قید نہیں تھی۔ بقول گیان چند:

> ''جب نظامی نے اپنا مشہور پنج گنج لکھا یعنی پانچ مثنویاں پانچ جداگانہ بحروں میں تصنیف کیں تب سے اس کی مقبولیت کے باعث کچھ التزام سا ہو گیا کہ مثنوی انھیں اوزان میں کہی جانے لگی:

(1) مخزن الاسرار (سریع مسدس مطوی مکسوف/موصوف) مفتعلن مفتعلن فاعلن/فاعلات

(2) شیریں خسرو (ہزج مسدس محذوب یا مقصور) مفاعیلن مفاعیلن فعولن مفاعیل

(3) لیلیٰ مجنوں (ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف) مقصور مفعول مفاعلن فعولن/مفاعیل

یا

یا (ہزج مسدس اخرم اشتر محذوب یا مقصور) مفعولن فاعلن فعولن مفاعیل

(4) ہفت پیکر (خفیف مسدس مجنوں محذوف) فاعلاتن مفاعلن فعلن/فعلان

(5) سکندر نامہ (متقارب مثمن مخروف یا مقصور) فعولن فعولن فعولن/فعل/فعول

فارسی میں شاہنامہ، سکندر نامہ اور سعدی کی بوستاں اسی بحر میں ہے اور دکنی مثنوی پھولبن اور اردو مثنوی سحرالبیان بھی اسی بحر میں ہے۔ چھٹا وزن بحر رمل مسدس محذوب یا مقصور ہے یعنی فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/فاعلات یہ مثنوی معنوی کی بحر ہے۔

ساتوں وزن رمل مسدس مجنون مخدوف یا مقصور ہے۔ یعنی فاعلاتن فعِلا تن فعلن/فعلان بقول مصنف نسیم البلاغت اس وزن کے موجد امیر خسرو ہیں۔ مومن نے مثنوی قول غمیں' اسی بحر میں لکھی ہے:

ساقیا زہر پلا دے مجھ کو　　شربتِ مرگ چکھا دے مجھ کو

میر نے جس طرح کچھ غزلیں ہندی بحروں میں لکھی ہیں اسی طرح مثنوی کے لیے ابھی انھوں نے ہندی بحر استعمال کی ہے جس کی تقطیع اُردو میں بحر متدارک مثمن مجنون پر کی جاتی ہے یعنی:

فعلن فعلن فعلن فعلن یا فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

ہندی بحر ہونے کی وجہ سے اس میں فعلن فعلن کی جگہ فعل فعولن کی گنجائش بھی نکل آتی ہے۔ میر نے اپنی مثنوی جوش عشق اسی بحر میں لکھی ہے۔ جس کے ابتدائی دو اشعار یہ ہیں:

ضبط کروں میں کب تک آہ اب　　چل اے خامے بسم اللہ اب

کر تنگ دل کا راز نہانی　　ثبت جریدہ میری زبانی

حالی نے مناجات بیوہ اسی بحر میں لکھی ہے اور بوقت ضرورت فعلن فعلن کی جگہ فعل فعولن کا استعمال کیا ہے:

ریت کی سی دیوار ہے دنیا　　اوچھے کا سا پیار ہے دنیا

ہار کبھی اور جیت کبھی ہے　　اس نگری کی ریت یہی ہے

حالی نے 'کلمۃ الحق' بحر متقارب مثمن اثلم میں لکھی فعلن فعولن فعلن فعولن

اے راست گوئی کیا قہر ہے تو　　اے حق کی تلخی کیا زہر ہے تو

تو نے صلے میں بخشے ہیں اکثر　　سولی کے اور رنگ کانٹوں کے افسر

غرض مثنوی کے اوزان میں رفتہ رفتہ اضافے ہوتے رہے لیکن اس بات کا خیال رکھا گیا کہ یہ بحریں مختصر ہوں کیوں کہ مختصر بحریں ہی مثنوی کے مزاج اور اس کی تسلسل بیان کی خصوصیت سے ہم آہنگ ہوتی ہیں۔

1857 کے انقلاب کے بعد جب ملک نئے حالات سے دوچار ہوا اور معاشرتی، تہذیبی اور تعلیمی اصلاحات کا رجحان پرورش پانے لگا تو ادب کے مقاصد میں تبدیلی کی ضرورت بھی محسوس کی گئی اور ادب کی سماجی افادیت پر زور دیا جانے لگا۔

ادب سماجی تقاضہ کا آلۂ کار بن گیا۔ شاعری کے ذریعے اصلاح کا کام لیا جانے لگا۔ سماجی پیغام گھر گھر پہنچانے کے لیے اردو شاعری میں صرف مثنوی ہی ایسا سانچا تھی جس میں تسلسل بیان کے ساتھ شاعر اپنا مقصد کھل کر بیان کرسکتا تھا۔ ڈاکٹر گیان چند جین

نے نیچرل شاعری کی ابتدا کے بارے میں بالکل صحیح کہا ہے کہ" جدید شاعری نے سب سے پہلے مثنوی کے ادب میں جنم لیا۔ لیکن انھوں نے ااس بات کی نشاندہی نہیں کی کہ مثنوی بطور صنف نہیں بلکہ بطور شعری ہیئت قبول کی گئی۔ پھر بھی انھیں اس کا احساس ضرور ہے ورنہ وہ یہ نہ کہتے:

"جو مثنویاں وجود میں آئیں ان کو مثنوی کے بجائے محض نظم کہنا زیادہ مناسب ہوگا کیونکہ دور جدید میں مثنوی نے اپنی انفرادیت کھودی اس میں موضوع کی کوئی تخصیص نہ رہی۔ اس کے کوئی امتیازی خصائص نہیں رہے۔"

ان امتیازی خصائص کے باقی نہ رہنے کی وجہ ان کے نزدیک موضوع کی تبدیلی ہے لکھتے ہیں:

"قدیم مثنوی کی کائنات عشقیہ افسانہ تھی۔ جدید مثنوی میں عشق کا کوئی مقام نہیں۔ نئی مثنوی میں اکثر سماجی، قومی اور معاشی شعور جھلکتا ہے۔ حقیقت نگاری جدید مثنوی کا امتیازی وصف ہے۔"

انھوں نے اس حقیقت کی طرف توجہ نہیں دی کہ مثنوی کے امتیازی خصائص میں چھوٹی بحروں کا استعمال بھی تھا۔ انھیں پر کیا منحصر ہے آج تک کسی نقاد نے مثنوی میں چھوٹی بحروں کے استعمال کی اہمیت پر توجہ نہیں دی۔ گیان چند جین نے تو مثنوی میں بحر کی روایتی قید کے خلاف فتویٰ دیا:

"قصیدہ، غزل اور مرثیہ ایسی اصناف ہیں جن کا موضوع کم وبیش متعین ہے۔ اگر ان کے لیے کسی وزن کی تخصیص نہیں تو مثنوی جیسی لامحدود صنف کے لیے بحر کی تحدید کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔" (اردو مثنوی شمالی ہند میں)

شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

"عام خیال یہ ہے کہ مثنوی چھوٹی بحر میں لکھی جاتی ہے اور اس کی بحریں مخصوص ہیں۔ جس طرح رباعی کی بحر مخصوص ہے۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ مثنوی کے لیے نہ یہ ضروری ہے کہ وہ چھوٹی بحر میں ہو اور نہ یہ ضروری ہے کہ اسے چند خاص بحروں میں نظم کیا جائے۔ یہ ضرور ہوا ہے کہ مثنویوں کی کثیر تعداد چند بحروں میں لکھی گئی ہیں اس طرح بعض لوگوں نے یہ فرض کرلیا

کہ یہی بحریں مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔'' (درسِ بلاغت، ص 117)

وحیدالدین سلیم رقم طراز ہیں:

''زمانہ حال کے شاعرانہ انقلاب نے شعراء کو مثنوی کی ان بحروں پر محدود اور مانع نہیں رکھا وہ تقریباً تمام بحروں میں مثنوی لکھتے ہیں۔ چونکہ مثنوی کی ان بحروں میں شاعروں نے ادائے خیال کو محدود نہیں رکھا جو قدیم زمانے سے مسلمہ ہیں اس لیے اس طریقے میں وسعت اور گنجائش زیادہ آ گئی۔''

(افادات سلیم، ص 214)

وہ تمام نقاد جو مثنوی میں بحر کی قید کے قائل نہیں اس حقیقت کو بھول جاتے ہیں کہ بحر کی قید اٹھا دینے سے مثنوی کی صنفی حیثیت ہی ختم ہو کر رہ گئی اور وہ صرف شعری ہیئت کی سطح پر آ گئی۔ یہ تو خیر ہونا ہی تھا کیونکہ زمانے کا تقاضا بھی یہی تھا لیکن اس دور میں جو بھی شاعر مثنوی کو بطور صنف استعمال کرنا چاہے اور اس کے لیے جو بھی موضوع منتخب کرے اس کے لیے ضروری ہوگا کہ وہ مثنوی کی مروجہ یا کوئی اور چھوٹی بحر استعمال کرے جو مثنوی کی جان ہے۔ حالی مثنوی کے مزاج داں تھے اس لیے انھوں نے اکثر مثنویاں چھوٹی بحروں ہی میں کہی ہیں۔ مثلاً:

(1) برکھارت جس کی بحر ہے ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور یا محذوف

مفعول مفاعلن فعولن/ مفاعیل

یا

مفعولن فاعلن فعولن/ مفاعیل

برسات کا بج رہا ہے ڈنکا — اک شور ہے آسماں میں برپا

(2) 'نشاطِ امید' جس کی بحر ہے سریع مسدس مطوی مکسوف/ موقوف

مفتعلن، مفتعلن فاعلن/ فاعلات

وعدے وفا کرتی ہے گو چند تو — رکھتی ہے ہر ایک کو خورسند تو

(3) 'حبِ وطن': خفیف مسدس مجنون محذوف/ مقصور

فاعلاتن مفاعلن فعلن/ فعلان

بیٹھے بے فکر کیا ہو ہم وطنو — اٹھو اہل وطن کے دوست بنو

اسی بحر میں اردو کی مشہور مثنوی زہرِ عشق اور فارسی کی 'حدیقۂ سنائی' لکھی گئی ہے۔

(4) مثنوی تعصب و انصاف: بحر رمل مسدس مجنون محذوف مقصور

فاعلاتن فعلاتن فعلن

جس جزیرے میں ہوئے تھے پیدا   اپنی لے دے کے ہوئی تھی دنیا

رسوا کی 'امید و بیم' اور مومن کی مثنوی 'قول غمیں' اسی بحر میں ہے اور جیسے کہ کہا جا چکا ہے یہ بحر امیر خسرو کی ایجاد بتائی جاتی ہے۔

(5) مثنوی کلمۃ الحق: بحر متقارب مثمن اثلم

فعلن فعولن فعلن فعولن

اے راست گوئی کیا قہر ہے تو   اے حق کی تلخی کیا زہر ہے تو

(5) مناجات بیوہ: بحر متدارک مثمن مجنون

فِعَلن فِعَلن فِعَلن فِعَلن

خیر سے بچپن کا ہے رنڈاپا   دور پڑا ہے ابھی بڑھاپا
عمر ہے منزل تک پہنچانی   کاٹنی ہے بھرپور جوانی

ایک جگہ گیان چند جین لکھتے ہیں:

''دور حاضر کی مختصر مثنویوں کے بیش بہا ذخیرے میں چار ایسی ممتاز مثنویاں نظر آتی ہیں جن کے مصنفین نے انھیں مثنوی جان کر لکھا، جن کے پڑھنے والوں کو ان کی مثنویت کا احساس رہتا ہے۔ ان مثنویوں کے نام یہ ہیں: (i) ساقی نامہ اقبال (ii) خانہ جنگی کیفی (iii) جمہور، سردار جعفری (iv) امن نامہ، جاں نثار اختر

جین صاحب نے یہ نہیں بتایا کہ ان تمام مثنویوں میں چھوٹی بحر ہی کا استعمال ہوا ہے۔ یہ 'مثنوی جان کر لکھنا اور مثنوی کا احساس رہنا' آخر کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ فاضل نقاد کا اشارہ مثنوی کی صنفیت کی طرف ہے اور یہ صنفیت چھوٹی اور مروجہ بحر کے استعمال ہی سے پیدا ہوئی ہے۔ موضوع کی تبدیلی کے باوجود ان میں مثنوی کا برقرار رہنا اس بات کا ثبوت ہے کہ مثنوی کو بطور صنف برتنے میں موضوع کو اتنی اہمیت حاصل نہیں جتنی اس کی مستعملہ بحروں کو۔ اسرار الحق مجاز کی 'نرس نورا' اور جاں نثار اختر کی 'صبح بنارس' کا موضوع رومانی ہے پھر بھی چھوٹی بحروں کی بدولت ہی وہ مثنوی بطور صنف کہلانے کی مستحق ہیں۔

مثنوی کی صنفی حیثیت اور اس کی شعری ہیئت میں امتیاز نہ کرنے کی وجہ سے ہمارے

نقادوں نے ٹھوکریں بھی کھائی ہیں مثلاً جین صاحب نے اقبال کی نظم 'صبح کا ستارہ' کو مثنوی قرار دیا ہے۔ اقبال نے اس نظم میں مثنوی کی ہیئت ضرور استعمال کی ہے لیکن اس نظم کو تین بندوں میں منقسم کیا ہے۔ چھٹے، بارہویں اور آخری شعر کو ٹیپ کے شعر کی طرح ایک مصرع اوپر اور دوسرا نیچے طبع کروایا ہے تاکہ بند کا تصور ذہن میں آئے اور پڑھنے والا ایک بند پڑھ لینے کے بعد اسی طرح توقف کرے جیسے کسی ایک بات کا کوئی پہلو مکمل ہونے کے بعد ہم دوران گفتگو توقف کرتے ہیں۔ حالانکہ اقبال نے ان نظموں کو اسی طرح بندوں میں تقسیم کیا ہے جس طرح صبح کا ستارہ کو۔ محمد حسین آزاد کی نظموں کو جو مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں نقاد عام طور پر مثنوی ہی کا نام دیتے ہیں۔ اسی طرح شاہنامہ اسلام کو مثنوی کی ذیل میں شامل کیا جاتا ہے لیکن میں ذاتی طور پر اس طویل نظم کو مثنوی کہنے کے بجائے مثنوی کی ہیئت میں کہی ہوئی طویل مقفیٰ نظم کہنے کے حق میں ہوں۔

'دوہا' ہندی شاعری سے ماخوذ صنف ہے۔ یہ صنف ابھی تک ہندوستان میں اتنی مقبول نہیں ہوئی جتنی پاکستان میں۔ دوہا رباعی کی طرح مخصوص بحر میں لکھا جاتا ہے۔ دوہا دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ مثنوی کی طرح ہم قافیہ ہوتا ہے اور غزل کی طرح کسی ایک جذبے یا خیال کی نمائندگی کرتا ہے۔ لیکن غزل کی طرح دوہے ایک ہی قافیے کے پابند نہیں ہوتے۔ ہندی کویتا میں عام طور پر دوہے نظم کا حصہ بھی ہوتے تھے اور ٹیپ کے شعر کی طرح بند کے اختتام کا اعلان بھی کرتے تھے۔ ہندی میں چار مصرعوں کی شعری اکائی کو چوپائی اور دو مصرعوں کو اردھ چوپائی یعنی نصف چوپائی کہتے ہیں۔ پدماوت اور راماین میں ساڑھے تین یا ساڑھے چار چوپائیوں یعنی 14 یا 18 مصرعوں کے بند کے بعد نسبتاً طویل بحر میں دوہے داخل کیے گئے ہیں۔

دوہے کے وزن میں ہر مصرعے میں چوبیس (24) ماترائیں ہوتی ہیں جو دو مصرعوں میں منقسم ہوتی ہیں، مصرعے کے پہلے حصے میں تیرہ اور دوسرے حصے میں گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں، مثلاً:

چلتی چاکی دیکھ کر/ دیا کبیرا روئے
دو پاٹن کے بیچ آ/ ثابت رہا نہ کوئے

جہاں وقفہ ہوتا ہے، اسے 'بشرام' یا 'یتی' کہتے ہیں۔ ماترائیں دو طرح کی ہوتی ہیں۔ چھوٹی ماترا جو اردو حرکت (خفیف مصوتہ) کی قائم مقام ہے۔ لگھو اور بڑی ماترا جو اردو طویل

مصوتے آ، اِی اُو کی نمائندگی کرتی ہے۔ گرو کہلاتی ہے۔ اردو عروض میں سبب و وتد کی مختلف ترتیبیں مختلف اوزان کی تخلیق کرتی ہیں جو ہندی کے ورنک بحروں کی مماثل ہوتی ہیں جب کہ دوہا ماترک بحر میں لکھا جاتا ہے جس میں لگھو اور گرو کی ترتیب کا دار و مدار شاعر کی موزونیِ طبع پر ہوتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ بشرام تیرا ماتراؤں کے بعد ہی آئے۔ اس لیے ہندی میں دوہوں کی مختلف قسمیں وجود میں آئیں جن میں ماتراؤں کی مجموعی تعداد اڑتالیس یعنی 24+24 ہوتی ہے۔ چونکہ عربی عروض میں دوہے کی بحر کے لیے گنجائش نہیں ہے اور اردو میں ہمارے شعراء نے ہندی بحریں بھی استعمال کی ہیں اس لیے عربی عروض کی بحر متدارک میں ان ہندی بحروں کی تقطیع کرنے کا ہمارے ہاں چلن ہے جو ظاہر ہے کہ تکلف سے خالی نہیں۔ اس لیے اہلِ اردو نے فعلن فعلن جن کے حروف کی تعداد 8 ہے کی جگہ فعل فعولن کو جائز قرار دیا ہے کیونکہ فعل فعولن کے حروف کی تعداد بھی 8 ہے۔ بہرحال ہندی دوہے کی متبادل اردو بحر جس میں بشرام 13 ماتراؤں کے بعد آتا ہے یہ ہے:

فعلن فعلن فاعلن/فعلن فعلن فع یا فاع یا فعلن فعلن فعولن/فعلن فعلن فع/ فاع

چونکہ اردو شعر کے عروض وضرب میں فع اور فاع کا اجتماع جائز مانا گیا ہے اس کے لیے اردو دوہوں میں 48 ماتراؤں کی پابندی باقی نہیں رہ سکتی۔ ایک سے لے کر دو ماترائیں کم بھی ہوسکتی ہیں۔ اگرچہ بشرام کا التزام اردو دوہے کی جان ہے لیکن اردو دوہا نگاروں نے بالعموم اس کی پابندی نہیں کی ہے اور مندرجہ ذیل وزن میں دوہے لکھے ہیں۔

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع یا فاع 26 یا 27 حروف

احمد ندیم قاسمی نے اس پر بجا طور پر اعتراض کیا ہے:

''آج کے دور میں جو دوہے لکھے جا رہے ہیں ان میں کلاسیکی بحر سے انحراف کیا گیا ہے اور بزرگوں نے ہر مصرعے کے وسط میں جو پڑاؤ یا ٹھہراؤ سا رکھا تھا اسے بحر میں ایک رکن کے اضافے سے غائب کر دیا گیا ہے۔ میری نظر میں یہ ایک دلنواز دشواری سے کترانے کا نتیجہ ہے۔''

البتہ ایک پاکستانی شاعر خواجہ دل محمد نے اپنے دوہوں کے مجموعے 'پیت کی ریت' میں دوہوں کے لیے جو بحر استعمال کی ہے اس میں بشرام کا التزام ہے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے احمد ندیم قاسمی نے بالکل صحیح ارشاد فرمایا:

''دور حاضر کی اردو شاعری میں دوہے کی صنف کافی مقبول ہو رہی ہے گزشتہ نصف صدی کے دوران بعض بہت یادگار دوہے کہے گئے ہیں۔ مشکل صرف یہ ہے کہ بیشتر دوہے جس بحر میں لکھے جاتے ہیں وہ بحر فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع کی ہے حالانکہ دوہے کا وزن

فعلن فعلن فاعلن، فعلن فعلن فاع

ہونا چاہیے۔ دوہے میں یہ جو ایک دلآویز نوعیت کی لچک کا مرحلہ ہے یہی دوہے کو دوہا بناتا ہے۔ اردو میں خواجہ ولی محمد نے اس بحر میں دوہے لکھے ہیں۔ (فنون اکتوبر/نومبر 1988)

مختلف پاکستانی دوہا نگاروں مثلاً پرورو ہیلہ، تاج سعید اور جمیل الدین عالی نے بشرام کو نظر انداز کرتے ہوئے 28+28 یعنی 56 ماتراؤں کے دوہے کہے ہیں۔ جمیل الدین عالی کی اختیار کردہ دوہے کی بحر پر کافی اعتراضات بھی ہو ۓ ہیں۔ دوہوں پر تو پاکستانی اردو شاعروں کے مقابلے میں ہندوستان کے اردو شعرا کا زیادہ حق ہے۔

15 اپریل 1994

O

(باقیاتِ عصمت جاوید: ڈاکٹر عصمت جاوید (مرحوم)، مرتبین: محمد اسلم غازی، پروفیسر منور جہاں، احمد اقبال، سنہ اشاعت۔ جنوری 2013، ناشر: ادارۂ ادب اسلامی ہند مہاراشٹر)

غزل کی ماہیت و ہیئت

غزل کے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے ایک موقع پر میں نے کہا تھا کہ غزل انتہاؤں کا یک سلسلہ ہے a series of climaxes یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں تاثرات کی انہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات و سوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اسی کا نام غزل ہے۔ اس طرح ان انتہاؤں کو دوام نصیب ہو جاتا ہے اور غزل کا نغمہ نغمۂ سرمدی بن جاتا ہے۔ شاعری کے دوسرے اصناف کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلوں اور جزئیات نگاری سے مزین ہوتے ہیں۔ غزل کے کامیاب ترین نمونے کیفیاتِ محض کی خبر دیتے ہیں۔ غزل میں شعور و وجدان کا ایک ایسا ارتکاب چاہیے کہ مضمون یا موضوع اپنی معنویت میں مکمل طور پر تحلیل ہو جائے۔ اس طرح کہ غزل کے نغموں میں بیک وقت ہم اپنی جبلتوں اور ارتقائے حیات و تہذیب سے حاصل شدہ کیفیتوں، لطافتوں اور صلاحیتوں کی جھنکار سن سکیں۔ ہمارے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی تہہ در تہہ جھنکاریں نوائے غزل میں سنائی دیتی ہیں۔

خیال، موضوع یا مضمون کا اپنی معنویت میں تحلیل ہو جانا۔ اس فقرے میں معنویت کا مفہوم—(meaning of meaning)— کیا ہے؟ کچھ عملی مفہوم ہوتا ہے۔ کچھ کا ذہنی مفہوم ہوتا ہے اور کچھ جملوں کا ذہنی یا منطقی مفہوم ایک جمالیاتی یا وجدانی کیفیت یا اثر میں تحلیل ہوتا ہے۔ شوپنہار، ہندِ قدیم کے کچھ مفکروں اور ورڈس ورتھ نے اس عمل کو درک محض یا عین علم یا علم کامل بتایا ہے۔ لہٰذا کسی چیز، کسی واقعہ، کسی خواہش۔ خیال یا ارادے، کسی مشاہدے یا کسی فکری شعور یا عمل کا ایسا احساس جو اس کے اسباب و علل یا کسی عمل یا کاروباری افادیت اس کے سود و زیاں،

اس کے محض منطقی پہلوؤں کی تنسیخ و تردید کیے بغیر یا ان سے متصادم ہوئے بغیر ہمیں وجد میں لائے اسی کا نام معنویت ہے۔ اسی کا نام حسن و جمال ہے۔ یہی خصوصیت ہر شے کی معنویت ہے جس کی بنا پر ہر چیز اپنا وجود ہم سے منوالیتی ہے۔ تو معنویت کے معنی ہوئے وجد آفرینی۔ بقول نطشے تخئیلی طور پر احساسِ جمال ہمیں لامحدود سے دست و گریباں کردیتا ہے۔ جان اسٹوریٹ مل نے اپنی خودنوشتہ سوانح حیات میں لکھا ہے کہ اس نے یہ فرض کرلیا کہ سماج کی زندگی کے وہ تمام اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اگر پورے ہوجائیں جن کے لیے وہ جی جان سے کوشاں تھا تو کیا زندگی اس کے لیے قبول پذیر یا جینے کے قبل ہوجائے گی۔ اس سوال پر اس کے شعور کی تہوں سے آواز آئی کہ 'نہیں' تب اس نے خودکشی کی ٹھان لی۔ عین اسی موقع پر ورڈس ورتھ کی نظموں کا ایک مجموعہ اس کے ہاتھ لگا جسے پڑھ کر اس کی تمام نا آسودگی تمام دور ہوگئی اور حیات و کائنات کی قبولیت کا براہِ راست احساس اسے ہوگیا۔ زندگی پر اس کا ایمان پھر سے زندہ ہوگیا۔ ہر شے کی اصلی قدریں اسی شے کے وجود یا تصور میں مضمر ہیں۔ حیات و کائنات کی وجدانی قبولیت کی توفیق کے حاصل نہ ہونے کی حالت کو کارلائل نے ایک عظیم 'نہیں' نائے عظیم —(The Great Nay)— کہا ہے۔

ایک تھا راجہ جس کی تین رانیاں تھیں۔ چھوٹی رانی سے اس نے وعدہ کیا تھا کہ اس کی کوئی بات وہ نہیں ٹالے گا۔ راجہ نے بڑے لڑکے کو جو پہلی رانی سے تھا راج دینا چاہا۔ چھوٹی رانی نے کہا کہ بڑے لڑکے کو گھر سے نکال دو۔ راج وہ لڑکا پائے گا جو مجھ سے ہے۔ بڑا لڑکا اور اس کی بیوی اور اس کا چھوٹا بھائی جنگلوں میں نکل گئے۔ راجہ صدمہ سے مرگیا۔ جنگل میں ایک جابر راجہ نے بڑے لڑکے کی بیوی کو اغوا کرلیا۔ اس جابر راجہ سے جنگ کرکے جلاوطن شاہزادہ اپنی بیوی واپس لایا اور چھوٹی رانی کے لڑکے نے بڑے فخر کے ساتھ راج واپس کردیا۔ یہ بھی کوئی افسانوں میں افسانہ ہوا۔ ان سے ملتے جلتے واقعات آئے دن عدالتوں میں پیش ہوتے رہتے ہیں لیکن یہی معمولی ماجرا والمیک اور تلسی داس کے جادو بھرے قلم سے آفاقی ادب کی دوامی تخلیقوں کی شانِ نزول بن جاتا ہے۔ یہی حال یونان کے مشہور ناٹکوں یا شیکسپیئر کے ناٹکوں کا ہے جن کے پلاٹ سوکھی ٹھٹھریوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے لیکن جو فن کے مس سے انتہائی معنویت کے حامل بن جاتے ہیں۔

جو کچھ پچھلے دو پاروں میں کہا گیا ہے وہ نفس شاعری یا نفس فن یا ادب و دیگر فنون لطیفہ کی

قتل کیے پر غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو
ہم بھی جان سے جاتے رہے ہیں آؤ تم بھی جانے دو
(میر)
تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے
(مومن)

سو فی صدی شعریت میں کسی قدر کمی ہو جانا لازمی و ناگزیر ہے جب اسے الفاظ کا جامہ پہنایا جائے گا۔ یہاں صورت و معنی میں سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے۔ مختصر سے مختصر الفاظ میں وسیع سے وسیع اور گہرے سے گہرا معنی سمویا جاسکتا ہے۔ یہی ہے دریا کو کوزے میں بھرنا۔ یہی ہے ہر قطرے سے بحرِ بیکراں کا جھانکنا یہی ہے محدود لامحدود کی دائمی آنکھ مچولی۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو غزل کو دوسرے اصنافِ سخن سے متمایز کرتی ہے۔ ایک بار مجنوں سے دوران گفتگو میں میں نے غزل کی شاعری کو — (Gnomic) — بتایا تھا، یعنی درک خالص یا درکِ محض یا حسن پنہاں، حسن دروں کی شاعری، وجدان کی انتہائی سادگی و پرکاری سے غزل کے ان اشعار کی تخلیق ہوتی ہے جنھیں ہم روح غزل کہتے ہیں غزل کہنے کے لیے بہت سیانی اور بہت معصوم طبیعت چاہیے۔ حقیقی غزل کے اشعار ان وقفہ ہائے شعور کا پتہ دیتے ہیں جب بقول جگر غزل گو یہ محسوس کرتا ہے:

شاعرِ فطرت ہوں جس دم ذکر فرماتا ہوں میں
روح بن کر ذرّے ذرّے میں سما جاتا ہوں

اسی داخلی تجربہ حس دروں کی بنا پر شیلے نے کہا تھا کہ شاعری بیک وقت تمام علوم کا مرکز و محیط ہے دوسرے اصنافِ سخن، دوسرے فنونِ لطیف میں بھی یہ خصوصیت لازماً ہوتی ہے غزل میں یہ خصوصیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔ ہر کامیاب غزل نتائج کا ایک سلسلہ ہوتی ہے۔ ہم بہ حیثیت انسان کے نہ کہ بحیثیت عالم، فلسفی، فقہ، صوفی، مصلح، مدبر یا سیاست داں، احساسات کی جن انتہاؤں تک پہنچتے ہیں انھیں مقامات کی خبریں غزل کے بہترین اشعار ہمیں دیتے ہیں۔ غزل کو پروفیسر کلیم الدین احمد نے نیم وحشی صنف سخن بتایا ہے۔ دور وحشت کی جبلتیں اگر یک لخت ترک کردی جائیں تو تہذیب و فنون لطیف کی موت آجائے۔ ایمرسن نے دیوانِ حافظ کا انگریزی ترجمہ پڑھ کر فارسی شاعری کے عنوان سے جو مقالہ لکھا ہے یا گیٹے نے فارسی غزل کے

شعرا کو جو خراجِ تحسین دیا ہے وہ اس امر کا ثبوت ہیں کہ دورِ وحشت کی جبلتیں بربریت کی جبلتیں شعورِ انسانی یا انسانی حِس دروں کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہیں۔ بقول اصغر گونڈوی:

مقامِ جہل کو پایا نہ علم و عرفاں نے
میں بے خبر ہو نہ اندازۂ فریب شہود

زندگی کے مرکزی اور اہم حقائق مسائل غزل کے موضوع ہوتے ہیں۔ ان حقائق میں واردات عشق کو اولیت حاصل ہے کیونکہ انسانی تہذیب کے ارتقا میں جنسیت اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ جنسیت کے اندھے طوفان کو توازن بخشا یعنی تہذیب جنسیت تاریخ کا بہت بڑا کارنامہ رہا ہے۔ ہم محبوب سے محبت کر کے اور اس محبت کو رچا اور سنوار کے اپنی زندگی کو رچاتے اور سنوارتے ہیں، حیات و کائنات سے محبت کرنا سیکھتے ہیں اور زندگی کی دھار کو کند ہونے سے بچاتے ہیں۔ غزل ہمیں جنسیت کی اہمیت کا احساس کراتی ہے اور جنسیت جب داخلی و غیبی تحریکوں سے عشق بن جاتی ہے تو اس عشق کے لامحدود امکانات کی طرف اس عشق کے ذریعہ سے تعمیر انسانیت کی طرف غزل اشارہ کرتی ہے۔ عشق کا پہلا محرک محبوب کی شخصیت ہے پھر عشق حیات و کائنات سے ایک ایسا والہانہ لگاؤ پیدا کر دیتا ہے کہ جنسیت کے حدود سے گزر کر عشق ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے:

عشقِ مجنوں نیست ایں کارِ من است
حسن لیلیٰ عکسِ رخسارِ من است

تو مسلسل عشقیہ نظموں اور غزل کے عشقیہ اشعار بحساب خود ایک کائنات، ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں جن کی کیفیات، خیال، مضمون یا خارجی مواد کا کم سے کم الفاظ سے کام لے کر ہمیں خالص جذبات یا جذبات محض سے دوچار کر دیتی ہے۔ ہر شعر کی کیفیت اپنی بیکرانی کا احساس کراتی ہے۔ ایسی محویت نظموں کے عشقیہ اشعار سے پیدا نہیں ہوسکتی ان میں اتنی داخلیت، اتنی اشاریت ایسی خواب ناکی ایسی بیداری قلب اتنی معنویت، ایسی اکملیت، ایسا ارتکاز، ایسی سادگی و پرکاری، بے خودی و ہشیاری ہم نہیں پاتے جو غزل کے کامیاب عشقیہ اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ شعریت و نشتریت اور رمزیت جو غزل کے عشقیہ اشعار میں ہمیں ملتی ہیں عشقیہ نظموں میں نہیں ملتی۔ بلند پایہ عشقیہ نظموں میں یہ تہہ داری نہ ہوتے ہوئے بھی اور بہت سی قدروں کی خوبیاں ہوتی ہیں جو تہذیب انسانیت میں مدد دیتی ہیں۔ تفصیلات و جزئیات کی سحرکاریاں

بلند پایہ عشقیہ نظموں میں ہمیں ملتی ہیں۔ شاعرانہ استدلال کے کارنامے عشقیہ نظموں میں نظر آتے ہیں۔ حسن و بیان کی رنگارنگی ایک تخئیلی نظام یا ایک کائنات حسن و عشق کی بوقلمونی مختلف باہم متعلق خیالات کے رشتہ ہائے پنہاں ان سب کا نظارہ یا احساس بلند پایہ مسلسل عشقیہ نظموں میں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس غزل میں ایک تکیلی یکسوئی ہوتی ہے جو خارجی اجزا کی حدود شکنی کرتی ہوئی ہمیں ایک ناقابلِ بیان، ورائی عالم میں لے جاتی ہیں۔ درمیانی منازل پر اشعار غزل کا قیام نہیں ہوتا۔ غزل کے کچھ اشعار کی یاد تازہ کیجیے:

اثر غریب میں جب تک کہ جان باقی ہے تری وہی روشِ امتحان باقی ہے
(اثر دہلوی)

ولی اس گوہرِ کان حیا کا واہ کیا کہنا
مرے گھر اس طرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے
(ولی دکنی)

کھولی تھی آنکھ خوابِ عدم سے ترے لیے آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے
(خواجہ میر درد دہلوی)

زمانہ کے ہاتھوں سے چارہ نہیں ہے زمانہ ہمارا تمھارا نہیں ہے
(والد مرحوم عبرت گورکھپوری)

تمھیں سچ سچ بتاؤں کون تھا شیریں کے پیکر میں
کہ مشتِ خاک کی حسرت میں کوئی کوہکن کیوں ہو
(آسی غازی پوری)

چشمِ ؎ تر تو آئینہ خانہ ہے دہر منھ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ [1]
(میر)

اور آرائشِ خمِ کاکُل میں اور اندیشہ ہائے دور دراز
(درد)

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبضِ کائنات جب مزاجِ یار کچھ برہم نظر آیا مجھے
(فانی)

---

[1] میں دوسرا مصرعہ یوں گنگناتا ہوں: منھ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ (فراق)

ہماری طرف اَب وہ کم دیکھتے ہیں   وہ نظریں نہیں جن کو ہم دیکھتے ہیں
(داغ)

مان لیتا ہوں تیرے وعدے کو   بھول جاتا ہوں میں کہ تو ہے وہی
(جلیل مانکپوری)

نسیم صبح سے مرجھایا جاتا ہوں وہ غنچہ ہوں   وہ گل ہوں میں جسے شبنم بلائے آسمانی ہے
(آتش)

وصل میں رنگ اُڑ گیا میرا   کیا جدائی کو منھ دکھاؤں گا
(میر)

زخم کی طرح زمانے میں تو کاٹ اپنی عمر   ہنس کے یارو کے پر اتنا ہو کہ ٹک درد کے ساتھ
(سودا)

گر یہی ہے باغ عالم کی ہوا   شاخِ گل اک روز جھونکا کھائے گی
(نسیم لکھنوی)

زمانہ کی ہوا بدلی نگاہِ آشنا بدلی   اٹھے محفل سے سب بیگانۂ شمع سحر ہوکر
(یگانہ)

صبح تک وہ بھی نہ چھوڑی تو نے اے بادِ صبا   یادگار رونقِ محفل تھی پروانے کی خاک
(آسی غازیپوری)

میرے تغیّر حال پر مت جا   اتفاقات ہیں زمانے کے
(میر)

تجسس ہو تو مل جاتا ہے سب کچھ دار امکاں میں   کوئی لمحہ خوشی کا آؤ ڈھونڈھیں عمرِ انساں میں
(آسی غازیپوری)

وصل ہوتا ہے جن کو دنیا میں   یارب ایسے بھی لوگ ہوتے ہیں
(میر حسن)

یوں زندگی گزار رہا ہوں ترے بغیر   جیسے کوئی گناہ کیے جارہا ہوں میں
(جگر مرادآبادی)

چل مری آرزوئے دل میری بہارِ زندگی　　آ کہ میں یہ نہ کہہ سکوں مجھ کو خدا نہ مل سکا
(بہزاد لکھنوی)

چل اے ہمدم ذرا سازِ طرب کی چھیڑ بھی سُن لیں　　اگر دِل بیٹھ جائے گا تو اٹھ آئیں گے محفل سے
(ثاقب لکھنوی)

کہیے کہ اب میں اپنی حقیقت کو کیا کہوں　　جو سانس لی وہ آپ کی تصویر ہوگئی
(عزیز لکھنوی)

تڑاٹوٹتے سب نے دیکھا یہ نہیں دیکھا ایک نے بھی　　کس کی آنکھ سے آنسو ٹپکا کس کا سہارا ٹوٹ گیا
(آرزو)

دِکھانا پڑے گا اسے زخمِ دل　　اگر تیر اس کا خطا ہوگیا
(حالی)

اے عشق کی گستاخی کیا تو نے کہا ان سے　　جس پر انھیں غصہ ہے انکار بھی حیرت بھی
(حسرت موہانی)

بہاریں ہم کو بھولیں یاد اتنا ہے کہ گلشن میں　　گریباں چاک کرنے کا بھی ایک ہنگام آیا تھا
(ثاقب لکھنوی)

مار ڈالے گا یہ جمال مجھے　　آئینہ پھینک کر سنبھال مجھے
(بیخود دہلوی)

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی　　اک شمع رہ گئی تھی سو وہ بھی خموش ہے
(غالب)

چار جھونکے جب چلے ٹھنڈے چمن یاد آگیا　　سرد آہیں جب کسی نے کیں وطن یاد آگیا
(امیر مینائی)

گئی تھی کہہ کے کہ لاتی ہوں زلفِ یار کی بو　　پھری تو بادِ صبا کا دماغ بھی نہ ملا
(جلال)

جو بھی شے ہے ہمہ تن راز ہوئی جاتی ہے　　زندگی دور کی آواز ہوئی جاتی ہے
(جوش ملیح آبادی)

خدا جانے یہ کیسی رہ گزر ہے کس کی تربت ہے
وہ جب گزرے ادھر سے گر پڑے کچھ پھول دامن سے
(نامعلوم)

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں
زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی کیوں ترا راہ گزر یاد آیا
(غالب)

مرا پیام صبا کہیو میرے یوسف سے نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری
(آتش)

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن سینے میں کوئی جیسے دل کو مَلا کرے ہے
(میر)

باغباں بلبلِ کشتہ کو کفن کیا دیتا پیرہن گل کا نہ بدلا کبھی میلا ہوکر
(صبا)

ساری دنیا یہ سمجھتی ہے کہ سودائی ہے اب مرا ہوش میں آنا تری رسوائی ہے
(مولانا محمد علی جوہر)

یہ شباب کے فسانے جو میں دل سے سن رہا ہوں اگر اور کوئی کہتا تو نہ اعتبار ہوتا
(ثاقب لکھنوی)

جنوں پسند بھی کیا چھاؤں ہے ببولوں کی عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی
(ناسخ)

رنگِ گل و بوئے گل ہوتے ہیں ہوا دونوں کیا قافلہ جاتا ہے تو بھی جو چلا چاہے
(میر)

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا بات پہنچی تری جوانی تک
(فانی)

زلف میں پھنس کے فسوں اب ہے، یہ وحشت کیسی
سانپ جب کاٹ چکا سیکھنے جنتر بیٹھے
(فسوں)

بڑی احتیاط طلب ہے یہ جو شراب ساغر دل میں ہے
یہ چھلک گئی تو چھلک گئی جو بھری رہی تو بھری رہی
وہ تری گلی کی قیامتیں کہ لحد سے مردے نکل گئے
وہ مری جبینِ نیاز تھی کہ وہیں دھری کی دھری رہی
(شاہ نیرنگ)

اے دل مدعا طلب وقتِ سوال بھی تو ہو مجھ کو بھی نام یاد ہے اپنے گدا نواز کا
(شاد عظیم آبادی)

خراب مٹی نہ ہو کسی کی کوئی نہ مردودِ دوستاں ہو جدا ہوا شاخ سے جو پتا غبارِ خاطر ہوا چمن کا
(آتش)

سودا جو تیرا حال ہے اتنا تو نہیں وہ کیا جانیے تو نے اُسے کس آن میں دیکھا
(سودا)

جفائیں دیکھ لیاں کج ادائیاں دیکھیں بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں
(میر)

ہوگئی شہر شہر رسوائی اے مری موت تو بھلی آئی
(میر)

ان اشعار سے ہر باذوق آدمی کو اس کا پورا پورا اندازہ ہو جائے گا کہ جتنی تاثیر اور جس عنوان کی تاثیر جیسا سوز و گداز جو دور رسی یا رسائی جیسی کیفیت و محویت ان اشعار میں ہے وہ بلند عشقیہ نظموں کے اشعار میں ہمیں نہیں ملے گی گو اچھی نظموں کے اشعار میں بھی فن و زندگی کی بہت قیمتی قدریں ملتی ہیں جن سے ہمارے وجدان کی تشفی ہوتی ہے اور ہماری تہذیب کو جلا ملتی ہے۔ غزل کا واقعی اچھا شعر، شعر الشعر ہوتا ہے۔ ایسے شعر میں شعریت کی انتہا یا آخری تہیں ہمیں ملتی ہیں۔ ہمارے وجدان و احساس جمال کے سب سے قیمتی وقفے ایسے اشعار میں دوام حاصل کر لیتے ہیں۔ ——— انسانیت ایسے اشعار میں اپنے آپ کو پاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تہذیب ان اشعار کو آئینے میں اپنی صحیح تصویر دیکھ لیتی ہے ہم ان اشعار میں اپنے آپ کو چھو لیتے ہیں۔ حواس خمسہ اپنی روح سے ایسے اشعار میں دوچار ہوتے ہیں۔ مجاز اپنی الوہیت کا احساس کرتا ہے اور جہانِ گزراں اپنی ابدیت کا جواب اور تعبیر خواب دیکھ لیتا ہے۔ زندگی پر زندگی کی

نئی چوٹیں پڑنے لگتی ہیں۔ نقشِ و نگارِ عالم خطوطِ تقدیس معلوم ہونے لگتے ہیں۔ جنت کا بیاہ کرۂ ارض سے ہوتا ہوا ہم دیکھتے ہیں۔ زندگی کی دیوی اپنے سوز دروں کے گرد بھانوریا کاوے کاٹتی ہے۔ کائنات اپنے داخلی ترین محور پر رقص کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وجود فی نفسہٖ معنی وجود بن جاتا ہے۔ جمال اپنی واجب الوجودی کو ہم سے منوالیتا ہے۔ ہم موجوداتِ عالم کے ان آنسوؤں میں نہا اٹھے ہیں جن کی طہارت موجِ کوثر کو نصیب نہیں اور جن کی حیات آوری آبِ حیواں میں بھی نہیں پائی جاتی۔

جنسیت اور جنسی جبلتیں خیر و شر کی آماجگاہ ہیں۔ اس تخلیقی قوت کے لیے اہرمن و یزداں کی مسلسل جنگ جاری رہتی ہے۔ جنسیت کی مادی بنیاد لمسیات میں پنہاں ہے۔ پھر لمسیات سے اُبھر کر جنسیت تصورِ جمال اور جذبہ عشق بنتی ہے۔ پھر یہ تصور اور یہ جذبہ عاشق کی زندگی میں جاری و ساری ہو جاتا ہے۔ عاشق و معشوق کے باہمی ارتباط و اختلاط کے بے شمار رشتہ ہائے تپاں کردار حسن و عشق کے ہزار ہا پہلو، تصورِ جمال اور جذبۂ عشق سے پیدا شدہ ہزار ہا کوائف و نکات بہت سی نفسیاتی حالتیں رونما ہوتی ہیں اور ان کے جمال کا احساس ہوتا ہے۔

عملی طور پر جنسی زندگی یعنی بوس و کنار و مباشرت کے مواقع زیادہ سے زیادہ کسی کی زندگی میں چھ سات ہزار بار آسکتے ہیں۔ زندگی بھر میں ایک ہزار گھنٹے یعنی چالیس پچاس دن میں جتنے لمحے ہوتے ہیں وہ زندگی بھر کے معاملہ ہوں بلکہ وہ روح، ارتقا اور تاریخ تہذیب کے ضمیر — (conscience) — کا حکم رکھتے ہیں یہ جذبہ اور تصور موت پر فتح پانے کی ضمانت اور خلافت کائنات کا منصب نامہ اپنے ہاتھوں میں لیے ہوئے ہیں۔ غزل کے ان اشعار کے علاوہ جو محبوب کے جسمانی حسن یا اداؤں کی مصوری کرتے ہیں وہ اشعار جو عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی مصوری یا ترجمانی کرتے ہیں حقیقت میں تمام انسانوں کے باہمی تعلقات کی مصوری و ترجمانی کرتے ہیں۔ محبوب کی شخصیت تو ان تعلقات کا محض نقطۂ آغاز (starting point) ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی ترجمانی جن اشعار میں ہوتی ہے وہ ہر ایسے موقع محل پر عائد ہو جاتے ہیں جہاں طرفین کے درمیان وہی صورتِ حال پیدا ہوگئی ہے جو اس شعر کی شانِ نزول رہی ہے۔ یہی راز ہے اشعار غزل کی ہمہ گیری و افادیت کا، تصورِ جمال جذبۂ عشق جمال انسانیت اور انسان دوستی کے تصور و جذبہ میں منتقل ہو جاتے ہیں اور پھر جمالِ کائنات اور عشقِ کائنات کا تصور و جذبہ بن جاتے ہیں۔ پھر اشعار غزل حیات و کائنات

کے تمام موضوعات پر تمام پہلوؤں پر محیط ہو جاتے ہیں۔ براہِ راست یا بالواسطہ، اخلاق، فلسفہ دیگر علوم تہذیب انسانی کے مسائل یعنی زندگی سے متعلق تمام مرکزی و ہمہ گیر اصول و خیالات غزل کے دائرے میں آجاتے ہیں بشرطیکہ شاعران میں سوز و گداز، تاثیر، براہ راست داخلی حس، وجدآفرینی، کیفیت انگیزی، محویت، معنویت، احساسِ جمال اور ٹھیٹھ انسانیت کا لہجہ، ایسا ردِعمل لا سکے جو بیک وقت ارتقائے تہذیب و انسانی جبلت کی دین ہو۔ غزل کے لیے کوئی موضوع شمرِ ممنوع نہیں ہے۔ البتہ ہر ثمر خام غزل کے لئے ثمر ممنوع ہے، یعنی جنسی محبت کے علاوہ دوسرے موضوعات بھی غزل کے اشعار میں لائے جا سکتے ہیں۔ بشرطیکہ شاعر کے سوز و دروں کی آنچ انھیں پختہ کر چکی ہو اور حیات و کائنات کے اجمالی احساس و تصور کا لب ولہجہ ہم ایسے اشعار کو عطا کر سکیں۔ جن اشعار میں ہنگامیت، تصور کی عصبیت، عقیدہ زندگی، سطحیت، خشکی یا نیرستا، دلائل کا گورکھ دھندا، کوئی 'ازم' (ism) کٹر فکریات، موزوں نثریت، کسی مخصوص و محدود یا وقتی پروگرام یا منصوبے کی تکمیل کے لیے 'پیغامِ عمل' ملی تصادمات، نعرہ بازی، نیم پختہ، جذبات، پارٹی بازی، شور و شغف نما خطابت یا صحافت، احساس برتری یا رعونت یا اینٹھ یا تقویٰ فروشی شعر کی چغلی کھا رہی ہوں وہ شعر غزل سے خارج ہے۔ غزل محفلِ وعظ یا کوئی معرکہ ومناظرہ نہیں ہے۔ غزل کے اشعار یا صنعت پنہاں، انتہائی تخلیقی کرب و تخلیقی نشاط انتہائی محویت و سپردگی — تخئیل و جذبات کے انتہائی خلوص پاکیزہ ترین جذباتِ پرستاری، انتہائی شرافتِ نفس ماہرانہ تربیت شعور کی دین ہوتے ہیں۔

غزل نے براہِ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ علایم (symbols) سے بھی کام لیا ہے کچھ روایتوں اور کلیوں کو بھی وضع کر لیا ہے۔ ساقی، میخانہ یا خمریات کے دوسرے لوازمات، جنوں، زنداں، زنجیر، بہار وخزاں، بلبل، آشیاں، صیاد، قفس، کارواں، منزل، دشت و چمن، مقتل، زلف و رخ، درجاناں، کوئے جاناں، محفل و انجمن یا بزم، شمع و پروانہ، گردشِ دوراں، فسانۂ طور، لیلیٰ و مجنوں، شیریں و فرہاد، یوسف زلیخا، کعبہ و بت خانہ، کفر و ایمان، واعظ، شیخ، زاہد، رند، عشق، ہوش و مستی، حشر و قیامت، جنت، ایسے تمام الفاظ زندگی کے سیکڑوں اہم و مرکزی و معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کے لیے علایم کا کام دیتے ہیں۔ اشعار میں ہمہ گیری —(universality)— ان علایم کے ذریعہ پیدا ہو جاتی ہے البتہ ان علایم کے خلاقانہ استعمال کی توفیق معمولی شاعر کو نہیں ہوتی۔

غزل کی غرض و غایت یہ ہے کہ پہلے غزلوں کے ہزارہا اشعار کے ذریعہ سے ہماری 'تہذیب جنسیت' ہو۔ ہماری شہوانی زندگی اوراس کی ترغیبوں اور تحریکوں میں بہیمیت باقی نہ رہے، ان میں لطافت، نرمی، سوز و ساز، رچاؤ، پاکیزگی، بتدریج کیفیتیں پیدا ہوجائیں اور گوشت پوست کے تقاضے، نفسیاتی خواہش کی تکمیل یا "میراجی چاہتا ہے کیا کیا کچھ، والے تقاضوں کی تکمیل۔ جنسی بھوک کی تشفی کے ساتھ ساتھ تصور جمال اور جذبۂ عشق سے ہماری شخصیتوں کوغزل کی شاعری سے مالامال کر کے پھر جذبۂ عشق تصور جمال عشق کائنات کی دولت سے ہمیں مالامال کر کے ہماری مکمل تہذیب کرے۔ غزل کا ہراچھا شعرایک مکمل وجدانیاتی اکائی ہوتا ہے اور ہرایسی اکائی بیکراں اور لامحدود ہوتی ہے۔ زندگی کے ایک غیبی نظام کی خبر دیتی ہے۔ غزل کے اشعار کی گہرائی یا ان کا وزن یا ان کی اہمیت علم و فلسفہ اور سائنس کے دلائل نتائج یا دریافتوں یا اصولوں کی گہرائی وزن واہمیت سے زیادہ گہری باوزن اور اہم ہوتی ہے۔ شاعری فلسفے سے زیادہ بااخلاق ہوتی ہے۔ اہم سے اہم عمل سے شاعری زیادہ اہم اور بامعنی چیز ہے۔ خود اشعار غزل میں وہ اشعار زیادہ گہرے اور بامعنی ہوتے ہیں جن میں منطق، فلسفہ، علم اور استدلال وغیرہ کم ہو اور وجدانِ محض یا خالص کیفیت زیادہ ہو۔ مثلاً:

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود — قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں
(غالب)

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباس مجاز میں — کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں
(اقبال)

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد — عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے
(غالب)

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہو ہم شہود — ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں
(غالب)

ہے آدمی بذاتِ خود اک محشرِ خیال — ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہوں
(غالب)

یہ اشعار بہت متمدن ہیں یہ فکریات عالیہ کی مثالیں ہیں لیکن ہم ان میں اتنی گہرائی، اتنی معنیت نہیں محسوس کرتے جتنی ان اشعار میں:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی
(غالب)
اب تو جاتے ہیں بتکدے سے میر پھر ملیں گے اگر خدا لایا
(میر)
الٰہی کیسے ہوتے ہیں جنھیں ہے بندگی خواہش ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوتے
(میر)
یا وفا گل کو ہم قیاس کیا فرق نکلا بہت جو باس کیا
(میر)
لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا
(میر)
یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم
(میر)
پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی
(میر)
عالم کی سیر میر کی صحبت میں ہوگئی قسمت سے مجھ کو آج یہ بے دست و پا ملا
(میر)
نامرادانہ زیست کرتا تھا میر کا طور یاد ہے ہم کو
(میر)
مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا
(میر حسن)
دل چاہتا ہے بزم طرب میں انھیں مگر وہ انجمن میں آئے تو پھر انجمن کہاں
(حالی)
دل پھر طوائفِ کوئے ملامت کو جائے ہے پندار کا صنم کدہ ویراں کیے وئے
(غالب)
یا وہ پچاسوں اشعار بھی غالب و اقبال کے ان بلند پایہ اشعار سے گہرے، پرتاثیر و بامعنی

ہیں جنھیں میں پہلے پہل نقل کر چکا ہوں۔ کیونکہ ان میں استدلال، خیال، منطقی انداز بیان، خارجی فنکاری یا صناعی، بالواسطہ کیفیت آفرینی قریب قریب معدوم ہے۔ غزل کے اشعار میں عظمت آتی ہے ٹھیٹھ پن سے، 'معمولی' جذبات و واردات کی الوہیت کے احساس سے، کیفیت کی آلائشِ خیال واستدلال سے پاک ہونے سے یعنی کیفیتِ محض ہونے، لہجہ میں انسانیت کی تھراتھراہٹ سے 'کم سے کم' کے 'زیادہ سے زیادہ' بن جانے اور محدود کے لامحدود ہونے کے احساس سے۔ غزل کے وہ اشعار جن میں غزل کی حقیقی روح کارفرما ہے ہمیں تہذیب کا یہ سب سے بڑا پیغام دیتے ہیں کہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے بے نام بھولے ہولے واردات یا ایسے واردات جو بظاہر علم وعمل یا تعمیرِ تاریخ میں نمایاں کیا نیم نمایاں حصہ بھی نہیں لیتیں لیکن جو تہذیب کی جان و ایمان ہیں، میں نے بارہا یہ محسوس کیا ہے کہ جو معصومیت و خلوص جو خالص انسانیت غزل کے بہتر اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ نظموں کے بہترین اشعار میں کمیاب ہیں۔ علم میں خیال وعمل میں بلند سے بلند اور مشکل سے مشکل فکر میں یا فلسفہ میں وہ گہرائی نہیں ہوتی نہ وہ معنویت جو رچے ہوئے جذبات یا کیفیتِ خاص میں ہوتی ہے۔ حالانکہ یہ جذبات و کیفیات کسی علمی مسئلہ کا حل و جواب نہیں ہوتے وہ دلیلوں سے کوئی بات 'ثابت' نہیں کرتے صرف خالص انسانی ردہائے عمل ہوتے ہیں۔ غزل کے اشعار کی خاص صفت ارتکاز ہے۔ جہاں تک کیفیت و وجدان کے سوفی صدی خالص یا کیفیتِ محض یا وجدانِ محض ہونے کے تعلق یا ذہنی معانی کی تلاش سے پاک و آزاد یا معرا ہونے کے سوال پر غزل کے بڑے بڑے شاعر یا شعر کو اس میں سو فیصدی کامیابی نہیں ہوتی۔ عقل و خیال کیفیت کی ضد ہیں لیکن الفاظ شعر عقل و خیال کی گرفت یا گراں باری سے سوفی صدی آزادی حاصل نہیں کر سکتے۔ اچھے سے اچھا شعر قریب قریب شعر ہوتا ہے یا شعریت کی طرف اشارہ رہ جاتا ہے۔ یہی کیا کم ہے:

بہت آہستہ اٹھتی ہے نگاہِ شاطرِ فطرت
رخِ ہستی سے چادر سی مگر سرکا ہی جاتی ہے
وہ عالم ہوتا ہے مجھ پر جب فکرِ غزل میں کرتا ہوں
خود اپنے خیالوں کو ہمدم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں
یہ میری نوائے نیم شبی اشکِ انجم میں نہائی ہوئی
اڑ جاتی ہیں نیندیں صدیوں کی کیا جانئے میں کیا کرتا ہوں

جہاں تک آئینہ الفاظ کا تعلق ہے حقیقی غزل کے اشعار کا حسن شعریت اور بادۂ کیفیت آئینہ گداز و جام گداز ہوتے ہیں۔ الفاظِ اشعار سوز و شعریت میں پگھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

شعریت اپنی انتہائی منزلیں کامیاب اشعار غزل میں طے کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ چھوٹی باتیں اپنی عظمت، معمولی حالتیں، اپنی کاری، آنی جانی چیزیں اپنی ابدیت کا اعلان کرتی ہیں۔ یہ ہے اشعار کی ماہیت، اصلیت و نوعیت، اشعار غزل میں انسان کو انسانیت کا ہوش آجاتا ہے:

حاصل حسن و عشق بس ہے یہی آدمی آدمی کو پہچانے

اور یہی حاصل غزل بھی ہے۔

غزل کے اشعار میں بسا اوقات ایک لفظ یا دو تین لفظوں کا ٹکڑا جادو کا حکم رکھتا ہے۔ سہل ممتنع کے کئی مدارج ایک معمولی لفظ یا سے طے ہو جاتے ہیں۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

لفظ 'اتنا' معنویت، شعریت، کیفیت و نشتریت کی شدت سے تھرتھرا رہا ہے

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دعا کر میر . کہ اب جو دیکھوں اُسے میں بہت نہ پیار آئے

یہی حال 'اتنی بھی' اور 'بہت' کا ہے۔

جگر کا شعر ہے:

زمانہ دوسری کروٹ بدلنے والا تھا مریضِ دردِ محبت نے جان ہی دے دی

لفظ 'ہی' کی قوت کا اندازہ کیجیے:

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

'ہمارے ساتھ کے بیمار' اور اسی دوسرے مصرعہ میں 'مر گئے' کے خفیف صوتی تموج پر غور کریں:

'مر جاتے جو اس گل بن سارا یہ خلل جاتا نکلا ہی نہ دم ورنہ کانٹا سا نکل جاتا

لفظ 'ہی' کی سحر آفرینی دیکھیے:

ہے جس کی تلاش اے دل وہ ذات نہیں ہوتی ہر نور کے پتلے میں ہر بات نہیں ہوتی

'ہر بات نہیں ہوتی' کی اشاریت و معنویت کیونکر بیان ہو:

زندگانی کی حقیقت سے نہیں ہم واقف موت کا نام جو لیتے ہیں تو مر جاتے ہیں

'تو مر جاتے ہیں' میں کیا کیا کہہ دیا گیا ہے:

ایک وہ بال ہیں جو ہیں سر گردن کو وبال ایک وہ بال ہیں جو تا بہ کمر جاتے ہیں

'جاتے ہیں' کی ردیف میں ایک دنیائے معانی پنہاں کر دیا گیا ہے۔

پہلو میں نگار ہاتھ میں جام　　اس وقت تو بادشاہ کیا ہیں

'اس وقت تو' اس ٹکڑے میں کتنی ڈرامائی کیفیت ہے۔

بے وفا تو نہیں تری تقصیر　　مجھ کو میری وفا ہی راس نہیں

'ہی' کا ٹکڑا پھر دیکھیے:

میں ہجر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا　　تم وقت پر آ پہنچے نہیں ہو ہی چکا تھا

'نہیں ہو ہی چکا تھا' میں کوئی لفظ لغوی حیثیت سے بذاتِ خود کوئی وزن نہیں رکھتا۔ لیکن نرمی بیان وقوت بیان اس ٹکڑے کی آپ اپنی مثال ہیں۔

ایسے الفاظ جیسے ہی، بھی، تو، سو (تجھ سے اے دیدۂ گریاں نہ ہوا تھا سو ہوا) کیا، کون، کب، کہاں، سا، سی، بات، چیز، تم، لوگ۔ جو لغوی لحاظ سے بے بضاعت ہیں ان میں ایک کائنات معنی غزل کے اشعار میں ملتے ہیں 'کم سے کم'، 'زیادہ سے زیادہ' ہو جاتا ہے۔ ہومیوپیتھی میں جس طرح —(dilution)— (تخفیف) سے زور اور شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی قسم کا عمل ایسے الفاظ کا اشعار غزل میں ہوتا ہے۔ نرم ترین شعلے کا زخم، زخم شمشیر سے زیادہ کاری ہوتا ہے۔ بقول قدرے یونان کے جز وکل سے عظیم تر ہے —(Thin part is greater than whole)—

دوسرے اصنافِ سخن میں صرف ایک لفظ یا ایک معمولی ٹکڑے سے اتنی معنویت پیدا کرنا مشکل ہے۔ مثنوی ترانۂ شوق کا ایک شعر یاد آتا ہے:

چشمے کو دواں کیا دواں ہے　　دریا کو رواں کیا رواں ہے

دونوں مصرعوں میں ردیف یعنی لفظ 'ہے' بہت بلیغ ہے۔ غزل اور دوسرے اصنافِ سخن میں فرق و مغائرت ہوتے ہوئے بھی ایک مماثلت و مطابقت ہے اسی سے نظموں میں بھی کبھی کبھار صرف ایک لفظ کا جادو کارگر ہو جاتا ہے۔ اہلِ لکھنؤ نے نیز داغ اور ان کے مقلدوں نے بسا اوقات ہماری بول چال کے ان ٹکڑوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ شعر میں ایک خارجی بذلہ سنجی، ایک خارجی ٹھٹھول تو پیدا ہو گیا لیکن سنجیدہ معنویت نہیں پیدا ہوئی۔ انتہائی چابک دستی کے ساتھ بھی روزمرہ کے ٹکڑوں کا سطحی استعمال استادی ہو تو ہو غزل کی شاعری نہیں ہے۔

• غزل ایک نغمہ (lyric) ضرور ہے لیکن کامیاب ترین غزل میں نغمہ کی بجائے ہم تحت النغمہ —(sublyrical)— کی کیفیت پائیں گے۔ یعنی اپنی غنائیت میں تخفیف کر کے

غزل اس میں خاموشیوں کو یا سکوت ہائے سرمدی کو سمو دیتی ہے۔ صرف سبک سے سبک اور کم سے کم الفاظ ہی سے کام لے کر نہیں صرف چھوٹی سے چھوٹی بحر ہی استعمال کر کے نہیں بلکہ شدتِ جذبات اور انتہائی بیقراری کو بھی ٹھہراؤ اور سکون دے کر ان کی مقدار میں فراوانی آفریں خلاقانہ تخفیف کر کے غنا کو تحت الغنا بنا کر غزل اپنے آپ کو وہ بیکرانی عطا کرتی ہے جو اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیتی ہے اور کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ یہ ہے غزل کی تکنیکی جدلیت۔ یہ ہے غزل کی خود تخفیف، یہ ہے غزل کی وہ کوشش فنا جو اسے بقائے دوام عطا کرتی ہے جو اس کی نفیوں کو مثبتوں میں بدل دیتی ہے جو غزل کی اکائیوں پر بے شمار صفریں لگا دیتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ غزل وجدان کے حساب و کتاب میں معنیٰ صفر و فلسفۂ صفر کو بروئے کار لاتی ہے۔ کمی کو زیادتی یا افراط بنانا غزل کا معجزہ ہے:

تجھے اہلِ دل کی خبر نہیں کہ بھرے خزانے لٹا گئے
یہ گداگرانِ دیارِ غم یہ قلندرانِ تہی کدو

دہر میں مجروح کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں' جسے چھوتا گیا وہ بیکراں ہوتا گیا

ایک غزل کے اشعار میں یعنی غزل کے اجزائے ترکیبی یا عناصر ترکیبی میں باہمی ربط و تعلق کیا ہوتا ہے؟ مفردات غزل میں کوئی ترکیب پنہاں عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں۔

اب سے تقریباً نصف صدی پہلے یہ سوال اٹھایا گیا اس وقت ہمارا تنقیدی شعور اس رنگِ تغزل سے بجا طور پر بیزار تھا جس میں داخلیت اور وجدآفرینی کم تھی اور 'مضمون آفرینی' کی جس میں بھرمار تھی۔ غزلوں میں 'مضامین' یا خشک و بے کیف خارجی جزئیات کی بھرمار تھی۔ اور غزل کا مرکزی سوز و ساز قریب قریب ختم ہو چکا تھا۔ ناسخ کے زمانہ سے قریب قریب سو برس تک اشعار غزل میں بحر، قافیہ ردیف کا رشتہ ایک زبردستی کا رشتہ ایک اوپری سنبندھ بن کر رہ گیا تھا۔ غزل بجائے ایک منظم بزم کے ایک بھیڑ سی بن کر رہ گئی تھی۔ ہماری تنقید جو اس صدی کے شروعات یا آخری صدی کے اواخر میں نئی نئی بیدار ہوئی تھی، کبھی کبھی سرے سے صنفِ غزل ہی سے اظہار بیزاری کر بیٹھتی تھی۔ اس تنقیدی بیداری پر انگریزی نظموں کی ہیئت کا بھی اثر تھا لیکن اب جب کہ نصف صدی سے غزل کی نشاۃ ثانیہ ہمارے درمیان جاری ہے ہم غزل کے متعلق زیادہ جچی تلی رائے قائم کر سکتے ہیں۔ آج ہمارا تنقیدی شعور غزل آشنا ہو چکا ہے۔

بات یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں کسی ربط ظاہر و باطن کا سوال ماہیت غزل و ہیئت غزل کے باہمی رشتوں کا سوال ہے۔ غزل کی ماہیت ہی میں غزل کے ہیولیٰ و ہیئت کے بہت سے امکانات یعنی غزل کے تمام داخلی و خارجی امکانات پنہاں ہیں، شرط صرف اتنی ہے کہ ہمارا مزاج، مزاج غزل سے ہم آہنگ ہو۔ یہ شرط بڑے بڑوں بسا اوقات پوری نہیں ہو سکی ہے۔ انیس کے مرتبہ کا شاعر مزاج غزل سے بیگانہ نہ تھا۔ جہاں تک خود غزل کہنے کا تعلق ہے آزاد و شبلی (جن میں ایک نے اردو غزل اور دوسرے نے فارسی غزل کی تاریخ لکھ کر خوب خوب دادِ سخن دی ہے) کی طبیعتیں بھی، ناسخ اور مدرسۂ ناسخ کے شعرا کی طبیعتیں بھی مزاج غزل سے ہم آہنگ نہیں تھیں۔ جہاں تک غزلوں سے متاثر ہونے کا سوال ہے پریم چند ایسا ادیب اور دوسرے بڑے بڑے دیہاتی ادیب عموماً کورے رہے ہیں۔ غزل کا کلچر سب کے پلے نہیں پڑتا۔ حقیقی غزل کے مزاج سے عوام و خواص دونوں میں انھیں لوگوں کے مزاج سے میل کھاتے ہیں جن کی فطرتوں میں غزل شناسی کے جوہر یا امکانات ہوتے ہیں۔

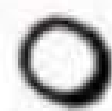
ہاں تو اشعار غزل میں ربط باہمی یا کوئی نظام ہوتا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ غزل ایک بنیادی مذاقِ زندگی کی پیداوار ہے۔ غزل کے اشعار معاملاتِ حسن و عشق پر زیادہ تر مشتمل رہے ہیں۔ پھر حیات و کائنات کے بے شمار پہلوؤں سے غزل کے علائم، روایات و کلیات و مسلمات ہمیں کچھ مرکزی حقائق کو کوائف یا واردات منتخب کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ اشعار غزل کا ایک مجموعی اثر — ہم پر پڑتا ہے اور اس طرح ہمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ہوتا ہے۔ اشعار غزل میں منطقی تسلسل نہیں ہوتا بلکہ ایک وجدانی ہم آہنگی ہوتی ہے ایک خاص مرکزی وجدانی ردعمل عاشق و معشوق کے تعلقات، انسان سے انسان کے تعلقات، انسان کے اپنے آپ سے تعلقات، انسان کی زندگی کے رشتے کائنات سے ہم آہنگی اور پنہاں رشتے۔ زندگی کے غم دکھ درد، زندگی کی خوشیاں، دنیا سے مانوسیت اور شعور وجدانِ کائنات سے پیدا ہونے والے استعجاب، مناظر فطرت کی علائمی و اشاریاتی معنی خیزی، زندگی کے وہ خواب اور وہ تصورات جن کے بغیر زندگی، زندگی نہیں رہتی وہ کچھ ہو سکنا یا وہ کچھ ہو سکنے کی تمنا جو علم، فلسفہ، مذہب، اخلاق، عمل، دنیوی کامیابیاں، جادہ، ثروت، شہرت و عزت سے کوئی چیز یا یہ سب چیزیں مل کر کسی کو نہیں دے سکتیں، وجود کے براہِ راست خود ہزار اقدار کے حامل ہونے کا احساس وہ حِس کائنات — (world feeling) — پیدا کرنا جس کے بغیر ہم اس آفاق کے

حقیقی باشندہ یا شہری بن ہی نہیں سکتے۔ وہ سوز و سازِ وجود جس کے بغیر زندگی مہذب ہو کے بھی ویران رہتی ہے۔ اجتماعی زندگی کے جذبات و محرکات کی ترجمانی اور تنقید، شعور زندگی کو لطیف بنانے کا عمل، زندگی کو کیف آور طمانیت بخش بنانے کا اہم ترین تعمیری و تخلیقی کام، معمولی سے معمولی واردات و مناظر کی معنی خیزی کا احساس کرانا، وجدان کی پرورش تربیت اور نشو و نما ہماری بکھری ہوئی شخصیتوں کو اندر سے سالم بنانے کا عمل، تمدن میں داخلیت و معنویت پیدا کرنے کا عمل۔ کائنات و حیات کو انسانیت کے مزین کرنے کا اہتمام غزل ان تمام اہم ترین اغراض کی تکمیل و تدوین اپنے مخصوص طریقۂ عمل اپنی مخصوص تکنیک سے انجام دیتی ہے۔ بظاہر منتشر خیالات و موضوعات کا و اشعارِ غزل میں منسلک کر کے یا پرو کے ایک نظام وجدان کو مختلف طریقوں سے جلوہ گر کرنا یہ کام ہے غزلوں کا۔ اشعار غزل کا ایک بحر میں ہونا ہم قافیہ و ہم ردیف ہونا اس عالم و اس کیفیت کو پیدا کرنا غزل کا مقصد ہے۔ قافیہ و ردیف زبردستی کی چیزیں فروعاتی عناصر نہیں ہیں۔ بلکہ صوتی ہم آہنگی کے ذریعہ معنوی ہم آہنگی کی داستان۔ یہ کام بڑی احتیاط کا ہے ذرا نظر ذرا ہاتھ چوکے کہ کاروبارِ غزل میں گڑبڑ رونما ہوئی۔ غزل کا ایک ایک شعر کہنے میں شاعر اپنی پوری شخصیت و صلاحیت کو صرف کر دیتا ہے۔

توجہ کا یہ ارتکاز، مصروفیت و محویت و یکسوئی کا یہ عالم عقلی و منطقی طور کی مسلسل نظم گوئی میں نہیں ہوتا۔ غزل کا ہر کامیاب شعر جمعیتِ خیال کی مکمل مثال ہوتا ہے۔ ہر شعر بجائے خود غزل ہوتا ہے۔ نظموں کے اشعار اتنے مشخص نہیں ہوتے ان کی شخصیت اتنی سالم و مکمل نہیں ہوتی۔ غزل کا ایک شعر کہنے کے بعد دوسرے شعر میں شاعر کیا کہے گا۔ اسے شاعر خود نہیں جانتا، پہلے شعر کی طرح باندھ دینا نہیں ہے بلکہ قوافی غزل میں ایسے خیالات و محسوسات کو ڈھالنا ہے، جن میں انتہائی باہمی آہنگی ہے اور جو مل کر وجدان کے ایک نظام کی تخلیق کریں گے۔ مختلف اکائیوں سے ایک بڑی اکائی بنائیں گے۔ اشعار کی صوری، صوتی و معنوی ہم آہنگی سے زندگی کے مختلف مرکزی پہلوؤں کی ہم آہنگی کا احساس کرائیں گے۔ غزل کا ہر شعر ہماری روحانی زندگی کی ایک واردات ترقی ہے اور مطلع سے مقطع تک کے اشعار مختلف، ہم آہنگ وارداتوں کے باہمی تدریجی و مجموعی اثر سے ہم پر ایک ایسا عالم طاری کر دیں گے جیسا کہ زندگی کے بہت حادثات واقعات، مشاہدات و اثرات زندگی کے متعلق ایک مجموعی اور واحد کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اشعارِ غزل کا انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہونا کیا۔ ہر شعر ایک جمعیتِ خیال سے مل کر ایک جمعیت حال و قال، ایک

وجدانی ملکہ کا پیدا ہو جانا۔ غزل مسلسل و مدلل نہیں بلکہ ہم آہنگ تاثرات و تصورات کا مجموعہ ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت پیدا کرنے میں لہجہ، صوتیات — (sound patern) — کو خاص اہمیت حاصل ہے:

اب روح کے لیے ملکہ ہے جو حال تھا　　　صورت پکڑ گیا جو تمھارا خیال تھا
(حکیم کاشف)

داخلی شخصیت کے خط و خال یا اس کی روپ ریکھاؤں کے لوچ و نزاکت کی تخلیق میں غزل اپنے خاص انداز سے کارگر ہوتی ہے۔

O

(اردو شاعری کا فنی ارتقا: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، سن اشاعت 1994، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 6)

غزل کا فن

اُردو میں غالب پہلے شاعر تھے جنھیں وسعتِ بیان کے لیے تنگنائے غزل ناکافی معلوم ہوئی۔ اس کے بعد حالی کے اس فتوے پر کہ یہ بے وقت کی راگنی ہے۔ عظمت اللہ خاں جیسی نئی پود کا بھرم رکھنے والوں نے اس کو گردن زدنی قرار دیا ہے۔ لیکن یہ تنقید کا صرف ایک رخ تھا۔ مینائے غزل میں سے باقی رہی اور اس کی آبرو کی لوگوں کو ہمیشہ فکر رہی۔

حالی تا حال غزل پر تنقید کا جس قدر طور ملتا ہے اس کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ یہ بیشتر موضوعات غزل سے تعلقات رکھتے ہیں۔ یعنی تنقید بادہ پر ہے نہ کہ جام پر۔ تنقید کا ایک انداز یہ بھی ہوسکتا ہے کہ غزل کا صنف سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے دوسرے الفاظ میں اس کی ہیئت پر غور کیا جائے۔ ذوق کے لفظوں میں یہ دیکھا جائے کہ غزل بنتی کیسے ہے، اور جب بنائی جاتی ہے تو شاعر کو کن کن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ راہ میں کون کون سے سنگ گراں ملتے ہیں جذبہ کیونکر گرفتار کا رنگ اختیار کرتا ہے۔ ہیئت سے موضوع کی طرف تنقید کے اس انداز پر ہیئت پرستی کا الزام درست نہ ہوگا۔ کیونکہ تحقیق و جستجو اور سائنسی نقطۂ نظر کا تقاضہ یہی ہوتا ہے کہ مبادیات سے شروع کی جائے۔ لیلائے غزل کو سیاسی، سماجی اور اخلاقی ادوار کے پس منظر میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ ایسا کرتے وقت ظاہر ہے کہ اس کے موضوعات معرضِ بحث میں زیادہ رہیں گے اور دوسری صورت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ اس کے خط و خال اور انداز قد پر غور کیا جائے۔ اس کے خط و خال سے ہم سب واقف ہیں یعنی ہیئت کے اعتبار سے اس کے اجزائے ترکیبی حسب ذیل ہیں:

(1) مطلع (2) ردیف (3) قافیہ (4) مقطع اور (5) بحر

انھیں اجزائے ترکیبی سے اس کا اختصار، کیفیاتی وحدت اور موسیقیت متعین ہوتی ہے

جس سے بعد کو غزل کا مخصوص ایمائی اور رمزیہ انداز بنتا ہے۔
ہیئت کے نقطۂ نظر سے میں بحر اور قافیہ کو غزل کا محور سمجھتا ہوں۔ ردیف ایک مزید بندش ہے جسے اردو شاعر اکثر اپنے اوپر عائد کر لیتا ہے۔ اس سے کچھ اچھے اور کچھ برے نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ غزلیں غیر مردّف بھی ہوتی ہیں، لیکن اردو کی بیشتر غزلیں مردف ہی ہیں۔ ردیف کے الفاظ فعل بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے ہے، ہیں، یا کھینچ (ع: نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ) اور حروف اور اسم بھی جیسے پر، نہیں، شمع اور نمک (ع کیا مزہ ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک) غزل کے پاؤں میں ردیف پائل یا جھانجن کا حکم رکھتی ہے۔ یہ اس کی موسیقیت، ترنم اور موزونیت کو بڑھاتی ہے دوسری طرف اس کے تن نازک کو گراں باریٔ زنجیر کا احساس بھی دلاتی ہے۔ فنی لحاظ سے ردیف کی چولیں سب سے پہلے قافیے سے بٹھانی پڑتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی ردیف کی چولیں ہر قافیہ کے ساتھ بیٹھ جائیں۔ مثلاً غالب کی اس غزل میں:

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

اس میں 'کے پاس' ردیف ہے اور اس کے ساتھ حسبِ ذیل قافیوں کی چولیں بٹھائی گئی ہیں۔ خار، بیمار، غمخوار، آزار، دستار، دیوار، لیکن ابھی قافیے اور بھی ہیں سینے ذوق کے ایک قصیدے کے اسرار، بیکار، ہار، ہار، سرکار، انوار، گفتار، اطوار، دربار، اظہار، تکرار، سیار، گلبار، یہ تو وہ قافیے ہوئے جنھیں مذکورہ بالا بحر قبول کرتی ہے ورنہ ذوق نے اپنے قصیدے میں 56 ایسے قافیے استعمال کیے ہیں۔۔۔۔ لیکن ان میں سے سب قافیے (مثلاً بہار، درکار وغیرہ) 'کے پاس' کی ردیف کے ساتھ نہیں باندھے جاسکتے۔ بعض قافیے ردیف سے تال میل تو کھاتے ہیں لیکن اس طرح کہ قافیے کی پھسلن ہی پر ہزل گوئی کا مزہ آنے لگتا ہے۔
فکرِ سخن میں اچھے اچھے اساتذہ بعض اوقات بولتے ہوئے قافیوں کو تابع ردیف نہ دیکھ کر باندھنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ اس لیے غزل گو کے لیے لازم ہے کہ حافظہ کمزور ہونے پر وہ اپنے قوافی کے مواد کو تخلیقی عمل کی لہر کے ساتھ ہی جمع کر لے۔ اس سے قافیہ پیمائی مقصود نہیں بلکہ اس طرح مواد کی فراہمی اور انتخاب میں مدد ملتی ہے۔
ردیف غزل کے ایجاز و اختصار پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ فرض کیجیے کہ ایک مخصوص بحر میں پندرہ یا بیس ہم وزن قافیے دستیاب ہیں تو بہت ممکن ہے کہ ان میں سے صرف دس یا بارہ

ردیف سے تال میل کھائیں۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدہ جو طویل ہوتا ہے اکثر غیر مردّف لکھا جاتا ہے۔ چونکہ غنائی شاعری میں جذبہ شدید اور مختصر ہوتا ہے اس لیے وہ ردیف کی آرائش کو بآسانی قبول کر لیتی ہے۔

ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا بڑا نازک مقام ہے۔ بعض اوقات فصاحت و بلاغت کے نازک ترین مرحلوں سے یہاں گزرنا پڑتا ہے، محاورات زبان کی لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے۔ قافیہ اگر اسم ہے تو اضافت اور تراکیب کی اعلیٰ ترین شکلیں یہاں ملتی ہیں۔ اگر فعل ہیں تو اس جگہ کیفیت زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں ٹوٹ پڑتی ہیں۔ دوم درجے کے شاعروں کے یہاں وار اکثر خالی بھی جاتا ہے۔ اسی لیے انتخاب شعر کی رسوائی غالب جیسے شاعر تک کو سر لینا پڑی۔

غزل میں ردیف کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ حالی کی ناپسندگی کے باوجود جدید شاعری میں بہت کم اچھی غزلیں غیر مردّف ملتی ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غیر مردّف غزل اچھی نہیں ہوسکتی۔ غالب کی:

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

پر کون لبیک نہیں کہے گا، میرا زور اس بات پر ہے کہ تعداد کے اعتبار سے غیر مردّف غزلوں کے مقابلے میں کم ہیں۔

نئے قافیوں کے ساتھ ساتھ نئی ردیفوں کا پیدا کرنا بھی غزل گو کا فنی فریضہ ہے۔ غزل اگر ایک لسانیاتی عمل اور فن ہے تو اس کے فنکار پر اجتہاد اور اختراع کا فرض بھی عاید ہوتا ہے لیکن نئی ردیفوں کے اختراع میں دو دو قتیں پیش آتی ہیں۔ عام طور پر رواں دواں اور مترنم ردیفیں افعال سے بنتی ہیں اور افعال کی شکلوں میں اضافے کرنا ذرا مشکل بات ہے۔ نئے غزل گو کو اس سلسلے میں مرکب اور امدادی افعال سے زیادہ سے زیادہ مدد لینی چاہیے۔ غزل اسمی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی۔ گو ہمارے صاحب دیوان شعرا نے اپنی استادی کے سارے پینترے اس پر صرف کیے ہیں اس کی لسانیاتی وجہ ظاہر ہے۔ افعال بہت سے اسمال کے ساتھ منتھی کیے جاسکتے ہیں۔ جب کہ اسماء کے روابط مخصوص اور محدود ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ دیوان کے دیوان دیکھ جائیے اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی۔ اور اگر ہیں تو غیر مترنم۔

ردیف کے ساتھ قافیے کا مزید تذکرہ ضروری ہے۔ جس کی تنگی کا حالی کو بھی گلہ تھا لیکن تنگی قافیہ کا گلہ دوسری اصنافِ شعر کے نقطۂ نظر سے کتنا ہی بجا کیوں نہ ہو، غزل کی صنف پر بے محل ہے قافیہ کے بغیر غزل کا تصور نہیں کیا جاسکتا شاعری بے قافیہ بھی ہوسکتی ہے۔ غزل بغیر قافیہ کے اپنے مخصوص اسلوب اور آہنگ کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔

قافیہ کی بندش غنائی شاعری میں عام طور پر اور غزل میں خاص طور پر اس لیے ضروری ہے کہ اس کی جھنکار میں جذبہ کی شدت اور تخیّل کی رنگینی دونی ہوجاتی ہے۔ یہ بے وجہ کی بندش نہیں کہ اس بندش کو اپنے اوپر عائد کرکے جس شاعر نے کامیابی حاصل کرلی ہے اس کا وار بھرپور ہوگا۔ زندگی میں فنی جمال آزادی سے نہیں بلکہ آدابِ فن اور ادبی بندشوں سے نکھرتا ہے۔

میں اصولی طور پر فن میں بندشوں کا قائل ہوں اس لے کہ اس سے ذہن تربیت پاتا ہے اور فن نکھرتا ہے۔ ہاں اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ ناپختہ کے ہاتھوں میں روایت قدامت پرستی میں اور آداب، تکلفات میں تبدیل ہوجاتے ہیں۔ اردو شاعری پر تنقید کرتے وقت حالی کو ایک ایسا ہی زمانہ ملا تھا۔

قافیہ میں پھر انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے قصیدہ گو کا فن یہ ہے کہ وہ ہر ممکن قافیے کو باندھ کر اپنی خلاقیت کا ثبوت دے۔ اس طرح بعض اوقات عجیب وغریب مضحک صورتیں پیدا ہوجاتی ہیں۔ ذوق کے مشہور قصیدے:

زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
عیاں ہو جامہ سے تحریر نغمہ جائے حریر

زحیر و تبخیر کے مضحک قافیوں پر 'نکسیر' کا بھی اضافہ کیا ہے۔ بادشاہ سے شاعر کہہ رہا ہے:

ترے نسق سے نہ بالکل رہی جو خوں ریزی
لڑائیوں میں کہیں پھوٹتی نہیں نکسیر

معلوم نہیں آخری بے دست و پا مغل بادشاہ پر ذوق کا یہ لاشعوری طنز ہے یا محض قافیہ پیمائی کا شوق۔

قافیہ چونکہ غزل کا محور رہتا ہے اس لیے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دہرائی جانے والی ردیف سے بٹھانی پڑتی ہیں اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لیے کسی حد تک قافیہ کی تنگی کا گلہ بجا ہے غلط انتخاب یا تو شعر کو ہزلیات کی حدود تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔

مشرقی شعریات میں غنائی شاعری کے لیے قافیہ یا تک کا تصور ہر زمانے میں اہم سمجھا گیا ہے۔ شاعر کو ''قوافی کا والی و وارث بتایا گیا ہے۔ امراء القیس نے تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کو اس طرح جتایا ہے۔

''میں آتے ہوئے ہوئے قافیوں کو یوں، ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھوکرا ٹڈیوں کو مار مار کر رکھتا ہو'' بڑے شاعر کے یہاں واقعی قافیے ٹڈی دل بن کر آتے ہیں۔ اس لیے تخلیقی عمل کے ابتدائی مدارج میں انتخاب کو بہت دخل ہوتا ہے۔

غنائی شاعری کا موسیقی سے جو گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اس کو مدنظر رکھتے ہوئے۔ کہا جا سکتا ہے کہ قافیہ غزل میں اس مقام پر آتا ہے جہاں موسیقی میں طبلے کی تھاپ دونوں میں تاثر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

ردیف اور قافیہ دونوں بحر کی موج پر ابھرتے ہیں جس طرح بحر وزن کے ماحول میں سانس لیتی ہے اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں بحر کے تابع رہتے ہیں قافیہ اور ردیف بحر کی موزونیت کو افزوں تر کرتے ہیں۔ ترنم ریزی کی شدت میں شاعر اکثر اندرونی قافیوں سے بھی کام لیتا ہے اقبال مسجد قرطبہ میں ترنم کے اس مقام تک پہنچتے ہیں:

قطرۂ خونِ جگر دل کو بناتا ہے سِل   خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
تیری فضا دل فروز میری نوا سینہ سوز   تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود

غزل کا انتخاب غزل گو شعوری طور پر نہیں کرتا۔ یہ جذبہ اور کیفیت سے متعین ہوتی ہے۔ مشقیہ شاعری یا مصرعہ طرح کی بات اور ہے ورنہ کوئی بھی شاعر مصرع طرح سامنے رکھ کر غزل شروع نہیں کرتا۔ اس کا پہلا مصرع (ضروری نہیں کہ مطلع ہی ہو) جذبے یا کیفیت کے ساتھ خود بخود ذہن سے گنگناتا ہوا نکلتا ہے۔ یہ اس بات کا اعلان ہوتا ہے کہ بحر متعین ہو چکی ہے۔ قافیہ بھی متعین ہو چکا ہے اور اگر ردیف ہے تو وہ بھی۔ نظم گو اس کے برعکس نسبتاً آزاد رہتا ہے۔ کیونکہ قافیہ اور ردیف کا تنوع اس کے یہاں ممکن ہے۔ غزل گو پہلے شعر یا مصرع کے ساتھ ہی غزل کی ہیئت کا خول پہن لیتا ہے۔ اس کا سارا فن اور سارا کمال اب یہی ہے کہ اپنے اس محدود میدان میں جولانی طبع دکھائے، چاول پر قل ہو اللہ لکھے۔ قطرہ میں دجلہ ڈھونڈھے اور آنکھ کے تل میں آسمان دیکھے۔

ہر بحر کا مخصوص مزاج ہوتا ہے جس کا رشتہ قومی موسیقی سے جا ملتا ہے لیکن جس کا عمل ہم

غزل میں اس طرح دیکھتے ہیں کہ بعض بحریں مخصوص قسم کے جذبات کے ساتھ بہتر تال میل رکھتی ہیں۔ مثلاً بحر متقارب شانزدہ رکنی:

فَعِلن، فَعِلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن فعلن فع

جس میں غالب کے منتخب دیوان میں ایک غزل بھی نہیں ملتی۔ میر نے اس میں اکثر کہا ہے فانی کے یہاں بھی یہ اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ اُبھری ہے۔ علم عروض کا قومی موسیقی اور مزاج کے ساتھ گہرا رشتہ ہوتا ہے اور دوسرا یہ کہ شاعر اپنے ذہن کی مخصوص افتاد کی بنا پر کچھ بحروں کو دوسری بحروں پر ترجیح دیتا ہے۔

چنانچہ میرا خیال ہے کہ اچھی غزل میں فکری اعتبار سے کتنی ہی ریزہ کاری کیوں نہ ملتی ہو، اس میں ایک اندرونی اور کیفیاتی وحدت پائی جاتی ہے، بحر اس وحدت کی پہلی پہچان ہے۔ طویل اور آہستہ رَو بحروں میں نشاط اور سرخوشی کی کیفیات کا اظہار مشکل یا کم از کم مصنوعی ہوتا ہے۔ اسی طرح کچھ بحریں اس قدر رواں دواں ہوتی ہیں کہ فکر کا بار نہیں اٹھا سکتیں۔

ردیف قافیہ اور بحر کے اس تجزیے کے بعد یہ باتیں خود بخود سمجھ میں آنے لگتی ہیں کہ غزل مختصر کیوں ہوتی ہے (بہت کم اچھی غزلیں تیرہ یا پندرہ اشعار سے اوپر جاتی ہیں) اس میں ریزہ خیالی کیوں ہوتی ہے اور معنی وتسلسل پایا جاتا ہے۔ اس اندرونی وحدت کی نشان دہی میں حسبِ ذیل اجزا سے مدد ملتی ہے۔

(1) مطلع: کہ اکثر اوقات قافیہ اور ردیف کا تعین اس سے ہوتا ہے اور اس کے جذبہ کی تھرتھراہٹ اختتام غزل تک نہیں تو کم از کم پہلے چند اشعار تک قائم رہتی ہے۔ یہاں تک وجدان شعری قافیہ پر حاوی رہتا ہے۔ اس کے بعد ارادی عمل شروع ہوتا ہے اور تجسس، علم اور حافظہ کام میں لائے جاتے ہیں۔ غزل کے ابتدائی اشعار پر مطلع کے اثرات بہرحال مسلم ہیں۔

(2) ردیف: جذباتی وحدت کا تعین ردیف سے بھی کیا جاسکتا ہے، جس کا ٹھپہ ہر غزل کے ہر شعر پر ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی یہ غزل:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

میں 'نہ بنے' کا ٹھپہ اس غزل کے ہر خیال پر ہے۔ چاہے اس کا تعلق بات نہ بنے سے ہو یا خط کے چھپانے سے یا آتشِ عشق کے بجھنے اور لگنے سے 'نہ بنے' کا یہ ٹکڑا مجبوری اور عجز کی کیفیات کا حامل

ہے۔ پوری غزل اٹھا کر دیکھ جائیے۔ ہر شعر اور ہر خیال اسی سانچے میں ڈھلا ہوا نظر آئے گا۔
غزل کی ہیئت کا اس کے اسلوب پر بھی اثر پڑا ہے۔ غزل کا اسلوب ایجاز و اختصار، رمز و کنایہ، مجاز، تمثیل، استعارہ و تشبیہ سے مرکب ہے۔ اس لیے اس میں وہ تمام خوبیاں اور خامیاں ملتی ہیں۔ جو 'سخن مختصر' کی خصوصیات ہیں۔ شدت، تاثر، موسیقیت اور بلاغت کے اعلیٰ ترین مدارج تک زبان اسی پیرایہ میں پہنچتی ہے۔ بادہ و ساغر کا استعارہ ہو یا لالہ و گل کا پردہ لیلائے غزل کے لیے ضروری ہے۔ لیکن یہ اسلوب واقعاتی، ڈرامائی اور بیانیہ شاعری میں بلائے جان بن جاتا ہے۔
غزل ہمارے ہاں غنائی شاعری کی صرف ایک شکل ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم دوسرے انداز میں نہیں گا سکتے۔ یہ کسی دوسرے اصنافِ سخن کی حریف نہیں، کیونکہ اس کا اپنا دائرۂ عمل ہے لیکن یہ ہیئت کے اعتبار سے بے وقت کی راگنی کبھی نہیں ہوتی۔ یہ ایک پیمانہ ہے جس میں جس قسم کی کشید دل چاہیے بھر دیجیے اور ہمارے شعرا بھرتے رہے ہیں۔ اردو کے ابتدائی دور میں یہ فارسی کی نقل بن کر ہمارے سامنے آئی۔ میر کے ہاتھوں حسن کی نیم خوابیت اور دل کے پھپھولوں کی ترجمان بنی۔ غالب نے اسے تفکر بخشا اور اپنی بصیرت عطا کی۔ اس میں دھول دھپا بھی کھیلا گیا۔ یہ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کی بھی حامل بنی اور آج آتش و آہن کا کھیل کھیل رہی ہے۔
یہ تھی اور ہے۔ سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کیا رہے گی؟ کیا ہمارے نئے ہند ایرانی تہذیبی ماحول میں اس کی ضرورت آئندہ محسوس ہوگی۔ لیکن یہ سوال صرف صنف غزل تک محدود نہیں اس کا اطلاق عام غنائی شاعری پر بھی ہوسکتا ہے۔ عہدِ جدید کے تمام معاشرتی رجحانات کسی نہ کسی قسم کے اشتراکی سماج میں عوامی موسیقی کی طرح غنائی شاعری کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ غزل بنیادی طور پر ایک انفرادی فنکارانہ عمل ہے۔ لیکن اس کے جذبات کی عمومیت مسلم ہے۔ کیونکہ یہ عمومیت سرشت انسانی کی وحدت اور جبلتوں کی یکسانی پر مبنی ہے اور یہ عمومیت ماضی حال اور مستقبل تینوں زمانوں کا احاطہ کرتی ہے۔

O

(اردو شاعری کا فنی ارتقا: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، سن اشاعت 1994، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 6)

غزل اُس نے چھیڑی

انسان جسمانی اور حسی اعتبار سے دیگر مخلوقاتِ عالم سے کمزور تر واقع ہوا ہے لیکن ان تمام تر احتیاجوں اور کمزوری کی تلافی القوائے عقلیہ اور چھٹی حس کی بخشش کے ذریعہ کردی گئی ہے۔

اس عہد کا ممتاز اور متنازعیہ فیہ ماہر ترسیلیات مارشل میکلوہن (Marshall Mclohan) تمام وسائل ترسیل اور ذرائع تبادلۂ اطلاعات و خیالات کو'توسیع حواس' کے زمرے میں رکھتا ہے۔

انسانی تبادلۂ خیالات میں اظہار اور بیان (خطابت یا Rhetorios) دو طریق کام میں آتے ہیں۔ اظہار فطری، پہلے سے بے سوچا سمجھا اور غیر منصوبہ بند ہوتا ہے جب کہ بیان (بالخصوص خطابت) میں سوجھ بوجھ، تدبیر و ترتیب، منصوبہ بند ترکیب اور منطقی تواتر و تسلسل کا ہونا لازمی ہے اظہار جذب کیفیت اور تاثر سے اور بیان عقل فکر اور خیال سے متعلق ہوتا ہے۔

ایک امتیاز کا دھیان میں رہنا اور ضروری ہے کہ ہنر زیادہ کارآمد مفید اور روز مرہ کے استعمال کی شے ہے جب کہ فن ذوقِ جمال کی تسکین کرتا ہے فن آرائش، زیبائش اور تفنن طبع کے لیے ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ کسی کارآمد اور استعمال میں آنے والی چیز کو بھی اس وقفے کے لیے ذرا قرینے اور سلیقے سے سجا دیا جائے جس وقفے میں اس کا استعمال نہیں ہوتا ہے۔

گانا بجانا جب کسی رسم کی ادائیگی یا تقریب منانے کے لیے ہوتا ہے تو اس میں فنی خوبیوں اور خرابیوں پر اتنا دھیان نہیں دیا جاتا جتنا اس وقت دیا جاتا ہے جب وہ برائے خود ہوتا ہے۔ محفل سماع چونکہ تصوف کی ایک تقریب تھی، اس لیے قوال کی آواز کے عیب و ہنر پر دھیان نہ دینے کی ہدایت بیشتر صوفیائے کرام نے کی ہے۔ بقول داتا گنج بخشؒ:

"وہ باید کہ قوال اگر خوش خواند نگوید کہ خوش میخوانی واگر ناخوش و ناموزوں گوید و طبع را خارج کند نگوید بہتر خوان و بدل بروحی فصومت مکند و دیرا اندر میانہ بیند

حوالہ آن بحق کند و راست شنود" (کشف المحجوب، ژوکوفسکی، ص 525)

سماع اور غزل کا بڑا دیرینہ تعلق ہے۔ قصیدہ اور غزل کی شکل وصورت اور ناک نقش میں کوئی فرق نہیں۔ غزل آخر قصیدے کا چہرہ جو ٹھہری، قصیدہ سراپا ہے تو غزل Portrait Face تاریخ۔ غزل کی ابتدا کا نقطہ اس واقعے کو تسلیم کرتی ہے جسے حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں صفحہ دس پر نقل کیا ہے:

"ایران کے مشہور شاعر رودکی کا قصہ مشہور ہے کہ امیر نصر بن احمد سامانی نے جب خراسان کو فتح کیا اور ہرات کی فرحت بخش آب و ہوا اس کو پسند آئی تو اس نے وہیں مقام کرلیا اور بخارا کو جو سامانیوں کا اصلی تخت گاہ تھا اس کے دل سے فراموش ہوگیا۔ لشکر کے سردار اور اعیان و امرا جو بخارا میں عالی شان عمارتیں اور عمدہ باغات رکھتے تھے ہرات میں رہتے رہتے اکتا گئے اور اہلِ ہرات بھی سپاہ کے زیادہ ٹھیرنے سے گھبرا اٹھے۔ سب نے استاد ابوالحسن رودکی سے یہ درخواست کی کہ کسی طرح امیر کو بخارا کی طرف مراجعت کرنے کی ترغیب دے۔ رودکی نے ایک قصیدہ لکھا اور جس وقت بادشاہ شراب اور راگ رنگ میں محو ہو رہا تھا اس کے سامنے پڑھا:

بوئے یار مہرباں آید ہے یاد جوئے مولیاں آید ہے
ریگ آہوئے دو اشتیہائے او پائے مار اپرنیاں آید ہے
آب جیحون و شگرفیہائے او خنگ مارا تامیاں آید ہے
اے بخارا شاد باش و شاذری شاہ سویت میہماں آید ہے
شاہ ماہ است و بخارا آسماں قماہ سوئے آسماں آید ہے
شاہ سروست و بخارا وبوستاں
سروسوئے بوستاں آید ہے

اس قصیدہ نے امیر کے دل پر ایسا اثر کیا کہ جی جمائی محفل چھوڑ کر اسی وقت اٹھ کھڑا ہوا اور بغیر موزہ پہنے گھوڑے پر سوار ہو کر مع لشکر کے بخارا کو روانہ ہوگیا اور دس کوس پر جا کر پہلی منزل کی۔"

قصیدے کی منقولہ بالا تشبیب بلاشبہ غزل کی تعریف میں آتی ہے اور موقع و محل کی

مناسبت سے اس میں جو بے پناہ جذباتی تاثیر پیدا ہوئی ہے وہ اپنا جواب آپ ہے۔ بطور جملۂ معترضہ عرض ہے کہ رودکی امیر نصر ثانی بن احمد سامانی (42-913) کا ملک الشعراء تھا اور 'آدم الشعراء' اور 'سلطان الشعرا' کے القاب سے یاد کیا جاتا ہے۔ وفات 954 میں ہوئی ولادت کے بارے میں 30 برس کا اختلاف ہے یعنی کہا جاتا ہے 870 سے 900 کے درمیان ہوئی ہوگی۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ پیدائشی نابینا تھا مگر بعض نکتہ داں اور پارکھی رودکی کی شاعری میں رنگوں کی صحیح شناخت پاکر اسے پیدائشی اندھا تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں۔

جس طرح غزل گو کا تعاقب کم از کم دسویں صدی عیسوی تک بآسانی کیا جاسکتا ہے اسی طرح غزل گائکی کا پیچھا بھی وقت کے اسی نقطے تک ہوسکتا ہے۔ غزل ہو کہ ترانہ (رباعی) دونوں لفظوں کی موزوں ترکیب سے مرکب ہیں اس لیے جہاں تک ان کے گائے جانے کا سوال ہے نغمہ یا ترنم ایقاع یا تال لفظوں کی بندش اور باہمی نفسیاتی جذباتی اور فکری تعلق پر مبنی ہے۔ گویا غزل گانا اس کا غنائی اور موزونی ترجمہ پیش کرنے کے مترادف ہے۔

ترک ایرانی موسیقی اتر آہنگ (بلند آہنگی، اونچے سروں) پر زیادہ زور دیتی تھی اور سوز وساز دونوں کا توازن قائم رکھتی تھی۔ پنچم سے گانے کا رواج اس موسیقی کے رواج سے پہلے کم تھا۔ نالہ وفریاد، آہ و بکا، چیخ پکار ٹیپ پر جانا اس گانے بجانے کی خصوصیات تھیں۔ ایسا نہیں تھا کہ مغنی یا مغنیہ محض الفاظ کی مختلف ادائیگیوں اور رنگ و آہنگ کی پیش کش پر اکتفا کرکے بس کرلے۔ لحن کے پیچ وخم زیر و بم موڑ توڑ لٹکے جھٹکے ریزہ کاری زمزمے حرکتیں اور غوطہ خوری و موجزنی کے کمالات بھی دکھاتا تھا۔ جیسے جیسے شاعری زیادہ سنجیدہ، معنی آفریں فکر آمیز، باریک خیال اور حلقۂ دام خیال میں الجھی ہوئی بنتی گئی مغنیوں نے ہلکی پھلکی، رنگین، عاشقانہ، دل سے نکل کر دل تک پہنچنے والی، گدگدانے والی غزلوں میں غنائی چابکدستیوں کا اظہار اختیار کرنا شروع کردیا۔ مستی و سرمستی شوخی وطراری تعیش و تلذذ کے عناصر بڑھتے گئے اور شاعری کی ترجمانی پر اظہارِ کمالِ ہنر غالب آتا گیا جس نے استاد فیاض خاں کی گائی ہوئی ''پی کے ہم تم جو چلے جھومتے میخانے میں'' سنی ہے وہ گواہی دے گا کہ تین تال جیسی تال میں، جو غزل کے لیے حال سمجھی جاتی ہے، پکی موسیقی کے تمام کمالات کے ساتھ، موسیقی کے لوازمات پر اشعار کے الفاظ و معانی کو جس طرح تیز چکری جھولے پر گھمایا گیا ہے اس کی داد کس سطح پر دی جائے۔ جن کے لیے گائیکی مقصود بالذات ہے ان کے لیے تو یہ غزل ایک

عجوبہ روزگار ہے، کرشمہ ہے۔"[1]

غزل کی گائیکی پر مروجہ غنائی اسالیب کا اور عوام وخواص کی پسند و ناپسند کا بھی اثر پڑتا رہا ہے اور ایسا اثر پڑنا لازمی اور فطری بھی ہے۔ عہد سلطنت یعنی مملکت مغلیہ سے پہلے ایسے قوالوں کا ذکر آتا ہے جو غزلیں قوالی کے انداز میں پیش کرتے تھے۔ تورمتی خاتون جیسی مغنیہ غزل کا نام لیا جاتا ہے۔ محافل سماع میں بعض غزلیں عارفانہ سطح کی بلندیوں پر جام شہادت بدست ثابت ہوئیں۔ بعض نے بزرگ ترین صوفیائے کرام وشیوخ کبار کو بے حال کر دیا اور مستی و بے خودی کے عالم میں رقص آمادہ کر دیا!

خدا بھلا کرے شہاب سرمدی کا اور ان کے زیر نگرانی تحقیق کرنے والوں کا کہ انھوں نے راگ اور مقام، سپتک اور اشٹک، قول، قلبانہ، غزل، ترانہ، گرنتھ اور گائیکی کے بہت سے تنازعات اور قوالی اور خیال کے بہ ظاہر اَنمل بے جوڑ میں ایک فنی اور ثقافتی رشتہ ڈھونڈنے کی نہایت بھرپور کوشش کا رخ اب تک کامیابی کی طرف ہے۔

غزل گائیکی بھی آواز والحان کی تہذیب کا نام ہے۔ راجہ نواب علی خاں مصنف 'مکارف النغمات' کے الفاظ مرزا جعفر حسین آواز کی تعریف اپنی کتاب 'قدیم لکھنؤ کی آخری بہار' میں نقل کی ہے آپ بھی محظوظ ہوں:

"آواز ایک ارتجاج ہے ہوائے محیط الابدان کا جو بہ سبب تصادم واصطکاک لبنیہ وسلبیہ کے پیدا ہو۔"

جب آواز کے اتار چڑھاؤ سمٹاؤ اور پھیلاؤ بھاری اور ہلکے پن آفاقی اور عمودی توسیع موٹے پن اور باریک پن ارتعاشات اور استقامت کا اظہار مقصود ہو اور ناف وسینہ، سینہ وحلق، حلق وتالو اور تالو اور جبڑے سے آواز کا جادو پیدا کیا جائے اور لے اور تال آہنگ وایقاعات سے نغمہ اور سُر کا ارتباط لفظ ومعنی کی ترجمانی پر آواز کے رنگ وآہنگ اور کیفیت وتاثر کا کمال ظاہر کرنا مقصود ہو تو گانا بجانا پکا کہلاتا ہے اور اس میں کلاسیکی نظم وضبط کی اہمیت بڑھ جاتی ہے اور جب معاملہ برعکس ہوتا ہے معنی کے باریک سے باریک لطف سے لطیف اور نازک سے نازک پہلو کو نمایاں کرنا مطلوب ہوتا ہے اور الفاظ وآواز کے لحن وترنم میں تناسب وتوازن برقرار کرنا

---

[1] امیر خسرو نے بھی جلد تالہ چار ضرب کا بحر رمل مثمن محذوب کے مشابہ استعمال کیا تھا (فاعلاتن (سم) فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن (خالی)

ہوتا ہے آواز کی قوت اور زور کے بجائے اس کی لطافت، نفاست اور نزاکت عیاں کی جاتی ہے
اور شاعرانہ محاورہ غنائیہ محاورہ بن کر سامنے آتا ہے، تال محض آہنگ کی زمین تیار کرتی ہے اور
آواز کو ایک متعین اور مقرر دائرے توجہ زاد hypnotised کیفیت میں باندھ دیتی ہے اور تکرار
سے حسن پیدا کرتی ہے تو ایسی موسیقی ہلکی پھلکی کہلاتی ہے اور راگ راگنی سے زیادہ دھن کے
قریب رہتی ہے۔

موسیقی ایک عالم گیر اور آفاقی فن ہے۔ بعض لوگوں کی عادت تو نثر کو بھی لحن و ترنم سے
پڑھنے کی ہوتی ہے۔ قرآن مجید کی تلاوت و قرأت کے احکام تو غیر متنازعہ ہیں اور سات قرأتیں
ساری دنیا میں مشہور ہیں۔ 'ہسٹری آف دساراسین' کے مورخ سید امیر علی اپنی تاریخ میں فرماتے
ہیں کہ اسلام کے فقہانے آٹھویں صدی عیسویں تک موسیقی کو حرام قرار نہیں دیا تھا اور طبقہ شرفا و
امرا کے مردوزن اس فن میں زبردست دستگاہ و مہارت رکھتے تھے۔

فارابی (870-590) نے موسیقی کو بہ اعتبار تاثیر تین اقسام میں منقسم کیا تھا۔ مضحک (جس
کی تاثیر سامع کو ہنسا ہنسا کر لوٹ پوٹ کردے) مبکی (جسے سنکر سامع کی ہچکیاں بندھ جائیں
اور آنسو نہ تھمیں) اور منوم (جسے سن کر سننے والا غنودگی محسوس کرے اور کچھ ہی دیر میں اسے گہری
نیند آجائے) ابن خلکان اور شہرزوری جیسے اکملانے فارابی کو موسیقی کا نکتہ ور عالم کامل اور
باقدرت ماہر فن قرار دیا ہے۔

شہاب سرمدی اور ان کے رفقائے تحقیق نے قول، قلبانہ، نقش وگل، ترانہ، غزل وغیرہ کی
کھدائی بہت دور تک کی ہے اور کلاسیکی فنونِ موسیقی سے کمتر درجہ نہیں دیا ہے۔ آچاریہ برہسپتی کا
بیان ہے کہ پنڈتوں نے مسلمانوں (اجنبیوں) سے اپنے مقدس اسرار فنون کو پوشیدہ و پنہاں
رکھنے کی نیت سے انھیں چھپالیا وراپنے گرنتھوں اور پوتھیوں کو غائب کردیا۔ وسط ایشیا اور مغربی
ایشیا سے آنے والوں کے کان میں وہی سُر اور وہی دھنیں پڑیں جنھیں عام مواقع، رسوم،
تقریبات یا غیر رسمی اوقات میں لوگ گاگے گنگناتے تھے۔ اس لیے آچاریہ جی کا یہ الزام کہ
مغربی اور وسطی ایشیا سے آنے والی اقوام ہندوستانی موسیقی کے شدھ اور صحیح اصولوں اور داؤں پیچ
سے واقف نہ تھے الزام نہیں بلکہ اظہارِ واقعی بن کر رہ جاتا ہے۔

پوتھی تو حافظہ ہے، اصل شے تو کریا (عمل) ہے۔ گانے بجانے والے متعصب نہیں
ہوتے اور نہ ان میں فرقہ پرست ہوتے ہیں۔ ایک ہی گانے والا بھجن کیرتن گاتا ہوا ملے گا اور

نعت و منقبت بھی۔ شِو اور شکتی کی ڈیوڑھی پر ماتھا ٹیکتے ہوئے ملے گا اور کسی پیر فقیر کے آستانے پر سجدہ ریز بھی۔ اس لیے کسی گہری اکادمیائی بحث کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ موسیقی کے ماہر اصول ضابطے اور صرف و نحو کی پابندی اتنی نہیں کرتے جتنا اثر وہ مروجہ مقبول رنگ و آہنگ سے قبول کرتے ہیں۔ اب دیکھیے غزل میں ہارمنی آگئی ہے، اسکیل تبدیل کرنے کا رواج ہو گیا ہے۔ گٹار، مینڈولن، پیانو، ہارمونیکا وغیرہ کا استعمال مغربی انداز سے ہونے لگا ہے۔ اسے فیشن کہیے یا وقت کا تقاضہ۔ فن کے ساتھ محض دل و دماغ نہیں جیب و شکم کا بھی تعلق ہے۔ مقبولیت ہوگی تو آمدنی ہوگی اور آمدنی ہوگی تو آسائشیں اور خوشحالی کا ہونا یقینی ہے۔ دربارِ اودھ میں انگریزی کا استعمال ہندوستانی موسیقی کے سلسلے میں بھی شروع ہو گیا تھا۔

ظاہر ہے کہ جہاں تک تکان مٹانے ستانے اور تفریح و تفننِ طبع کا سوال ہے بہت پیچیدہ اور پکی استادانہ موسیقی کارآمد ثابت نہیں ہو سکتی اور پھر ایسی استادانہ موسیقی سے محظوظ ہونے کے لیے بھی موسیقی کے فلسفے، نظریے، اصول، صرف و نحو، تاثر اور آہنگ کے مسلمات سے آگاہی بہت ضروری ہے۔ ہلکی پھلکی موسیقی میں لفظ اور وزن میں چھپے ہوتے ترنم و لحن کی دریافت اور اس میں رنگا رنگی کی تلاش کافی ہے۔ تکرار کا حسن بھی مزا دیتا ہے اور ایک حال کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ سُر کے لگاؤ کا جمالیاتی اور نفسیاتی ہونا زیادہ ضروری تھا بجائے اس کی صرفی اور نحوی صحت کے۔

سماع اور دربار کی راگ رنگ کی محفلوں کا اندازہ کچھ مختلف تھا۔ مزا لینے اور لطف اٹھانے کے علاوہ باریک بینی، نکتہ رسی راگ راگنیوں اور تالوں کی نزاکتوں اور غنائی چابکدستیں سے واقفیت لازمی تھی۔ 'تیرو بھاؤ' اور 'اَور بھاؤ' کی چالاکیوں سے چوکنا رہنا ناگزیر تھا۔ جب کہ ہلکی پھلکی موسیقی کے لیے موزنی طبع اور کیفیت کافی تھی۔

یہ بھی عجیب اور دلچسپ بات ہے کہ گانے کی سب سے بڑی خصوصیت اور خوبی سامعین کو آبدیدہ کرنا تھا۔ ساز کے ذریعے سوز کا پیدا کرنا موسیقار کا کمال سمجھا جاتا تھا۔ حد تو یہ ہے کہ کفن، دفن، لاش، قبر، مقتل، قاتل، ذوقِ قتل، خونِ ناحق غزل کی پسندیدہ تمثالات بن گئی تھیں اور موت کی دلہن اور محبوبہ سے تشبیہ دی جاتی تھی۔ غزل گائیکی میں سُر کا بھاری بھرکم ہونا یعنی اس کے طبعی وزن اور اصولی صحت پر اس کی اثر انگیزی، شیرینی، سچائی اور سوزنا کی کو فوقیت حاصل تھی۔ فنونِ لطیفہ اور جمالیاتی مزاج کا مطالعہ بین الضوابط تقابل کی بنا پر زیادہ سودمند ہوتا ہے۔ بھاری

بھر کم بلند و بالا، مضبوط اور سنگین و عریض دیواروں کے دور تعمیر کی ہم عصر موسیقی بھی دھرپد و حمار ہوری کی مردانہ اور پہلوانی موسیقی تھی۔ لطیف، نازک، نفیس، پتھر میں تراشی گئی پھول پتیوں اور سبک میناروں اور محرابوں کے دور میں خیال کا چلن بڑھا اور جب پتھروں کی جگہ لکھوری اینٹوں نے لے لی تو ٹھمری، دادرا کجری چیتی کا رواج ہوا۔ غزل ہر دور میں مقبول رہی، کبھی ثابت قدمی اور مستانہ خرامی تو کبھی لغزشِ مستانہ اور سبک خرامی اس کی روش رہی۔

امیر خسرو کو آچاریہ برہسپتی اندر پرستھ مت اور مقام پدھتی کا بانی نہ سہی پیشرو ضرور مانتے ہیں کہ آچاریہ جی کی پسندیدہ مورچھنا پدھتی، بقول خود، امیر خسرو کے نظام موسیقی کی نذر ہوگئی اور پھر سپتک کے اشٹک بن جانے سے مدھیم کی پوزیشن سرگم (سپتک) میں درمیانی نہ رہی! امیر خسرو کو موسیقی میں دخل تھا بھی یا نہیں اس پر بحث اب تک گرم ہے۔ ایک طرف رشید ملک ہیں جو انھیں موسیقی کے علم و ہنر سے بے داغ قرار دیتے ہیں اور شہاب سرمدی اور پروفیسر ممتاز حسین امیر خسرو کو علم موسیقی سے سراسر معصوم نہیں بتاتے۔ امیر خسرو کے معاصر ضیاء الدین برنی کا معتبر مقولہ ہے:

(کہ امیر خسرو) در علم موسیقی گفتن و ساختن کمال داشت۔

موسیقی کو امیر خسرو ایک مجلسی ہنر قرار دیتے تھے۔ موسیقی تابعِ شعر تھی لہٰذا اس کی حیثیت یا اہمیت شاعری سے کمتر اور ثانوی تھی۔ خسرو کی نگاہ میں مجرد موسیقی یا نغمہ خالص کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔

در کنے مطرب بے ہاں ہاں دھوں ہوں در سرود
چوں سخن نبود ہمہ معنی او ابتر بود

شہاب سرمدی نے امیر خسرو کے قول کو نقل کیا ہے:

ان دنوں طبیعتوں کا میلان زیادہ تر غزل کی جانب ہے۔ میں نے جس روز سے دیکھا کہ ارضِ فارس میں راویانِ سخن سلگتی غزل کی چنگاری سے مجلسوں میں آگ لگا رہے ہیں اور ادھر اپنی طبیعت کو بھی بہتے پانی کی طرح کثافتوں سے پاک پایا... تو برطبق چہار عناصر غزل کو بھی چار طبیعتوں پر تقسیم کردیا...

اول وہ غزل جو مٹی کی طرح ٹھنڈی ہوتی ہے

دوم وہ غزل جو پانی جیسی رواں دواں نظر آتی ہے

سوم وہ غزل جو جلی بھنی ہو، اور

چہارم وہ غزل جو بالکل ہی آگ ہو (ماخوذ از دیباچہ 'بقیہ نعقیہ' بہ عمر 15 سال)

خسرو کے لیے سُر کا پھُکا ہوا ہونا بہت ضروری تھا۔ سوز و سوزش غزلخوانی کے روحِ رواں تھے۔ سُر پر لفظ کو طاری کر کے گانے کا چلن اور بھی زور پکڑ گیا۔" آج بھی اچھا غزل خواں وہی ٹھہرتا ہے جو سُر پر لفظ کو طاری کرے۔۔۔ لفظ پر سُر کو طاری نہیں کرتا۔ غزل کے شعر میں لہجے کی خوبی یہی ہے کہ ہر لفظ صاف صاف صحیح صحیح اور واضح پڑھا جائے اور لحن میں ایک غنائی جمال، ایک کیفیت، ایک تاثر، ایک موڈ ضرور ہو لیکن استادانہ اور فنکارانہ داؤں پیچ کی پیچیدگی اور الجھاؤ نہ ہوں۔ راگ کی آنچ اور سُر کی آگ ایسی مقبول ہوئی کہ مومن بھی پکار اٹھے:

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

اور دور نہ جا سکیں تو نہ سہی کم از کم سامانیوں کے دور دورے سے غزل کی مشعل روشن ہے۔ کبھی یہ شمعِ محفل رہتی ہے، کبھی مشعلِ جلسہ اور کبھی گھنے وحشی درندوں اور قزاقوں سے بھرے ہوئے جنگل میں مختلف پڑاؤں کے بیچ لپکتے ہوئے الاؤ کی مانند نور و حرارت اور حفاظت کا سرچشمہ۔ غزل کا آتش کدہ پچھلی کم از کم دس صدیوں میں کبھی سرد نہ ہوا۔ بظاہر دن بھر کی محنت و مشقت کے بعد تفریح و تفنن آزادیِ اعمال و اظہار اور ایک قلبی اور نفسی احتظاظ کی ضرورت انسان نے ہمیشہ سے محسوس کی ہے۔ Gay Abundance کا یہ لطف و سکون سے معمور بے حجاب یا کم حجاب لمحہ Tranquilizer ثابت ہوتا ہے۔ بہرحال لطف و سکون کا یہ عالم لاپروائی، آزادی اور خودنمائی کے احوال ہی میں ممکن ہے:

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبانِ عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

دربار کے آداب اور سماع کے قیود نے یہاں بھی لگام کھینچے رکھی اور جشنِ عیش و مستی اور اسواقِ قبلِ اسلام کے کلچر میں اسے ضم نہ کرنے دیا۔

اہلِ تصوف اور سالکین کے لیے سماع کے ذریعے 'جمع' کا احساس اور 'مع اللہ' ہونے کا تصور و مقصد لازمی تھا۔ ذوالنون مصریؒ نے فرمایا ہے کہ سماع وہ وارد والحق ہے جو دل میں

جستجوئے اللہ تعالیٰ کا رجحان (بلکہ پہچان) پیدا کرتا ہے۔ جو سماع کو بحق سنتے ہیں وہ تحقیق تک پہنچتے ہیں اور جو اسے بالنفس سنتے ہیں وہ تذندقہ میں کرتے ہیں۔ شبلی کہتے ہیں کہ سماع بظاہر فتنہ ہے اور بباطن عبرت، جو بھی اشارت کو سمجھتا ہے سماع سے مشروع عبرت حاصل کرسکتا ہے۔ سماع سے اللہ کی معیت و قربت حاصل ہو تو مقصد پورا ہو گیا اور غیبت و غیریت ملے تو تضیع اوقات۔

سماع میں الفاظ کا اطلاق بھی مجازی نہیں حقیقی ہونا ضروری ہے۔ سماع کی غزل کا محبوب ہونا ماسوائے رسولِ خدا یا محبوب رسولِ خدا اور کوئی نہیں ہوسکتا۔ سماع میں گائے گئے بیشتر اشعار نے بہت سے پہنچے ہوئے شیوخ اکابر کو افہام و تفہیم کی اس انتہائی منزل تک پہنچا دیا جہاں سے ان کا واپس آنا ممکن نہ تھا۔ اس کے برخلاف بڑے بڑے باریش علمائے کبار کو قدح شراب میں اپنی متبرک داڑھیوں کو تر بتر کر کے رقاصاؤں اور مغنیاؤں کے قدموں پر شراب کا چھڑکاؤ کرنے پر مجبور کر دیا۔ بہرحال لفظ جب سُر اور وزن پر پوری طرح سوار ہو گیا تو یا تو جان لے گیا یا ایمان! یہ کمال اکثر غزل کے اشعار ہی نے دکھایا ہے۔

ایک تاریخی واقعہ اور سن لیجیے۔ 1872 عیسوی یعنی 1289 ہجری میں سید کریم علی نے تاریخ مالوہ لکھی تھی۔ ہمایوں اور بہادر شاہ گجراتی کی جنگ کا بیان کیا ہے۔ بہادر شاہ گجراتی اس جنگ میں پسپا ہوا تھا۔ جنگ شادی آباد مانڈو، دارالحکومت مالوہ میں ہوئی تھی:

> بیجو نائک، سرائندہ، باربد سے بھی گانے میں زیادہ، سلطان بہادر شاہ گجراتی کا مقرب، جب بہادر شاہ بھاگ گیا مانڈو میں رہ گیا۔ ہمایوں بادشاہ نے بعد فتح کے سرخ لباس زیب بدن کا اور حکم قتلِ عام دیا۔ اتفاقاً بیجو نائک کو ایک مغل نے پایا۔ اس کے قتل کا ارادہ کیا۔ اس بے چارے نے مفت لجاجت کی مغل کی بہت خوشامد کی اور کہا میرے مار ڈالنے سے کیا ہاتھ آئے گا۔ اگر مجھے نہ مارے گا ہموزن اپنے تجھے سونا دوں گا۔ مغل نے جب زر کا نام سنا اپنے ہاتھ کو تھام لیا۔ ایک گوشہ میں لے جا کر بٹھایا۔ اتفاقاً ایک راجہ ہمایوں بادشاہ کا متوسل وہاں آیا وہ بیونا یک کو پہچانتا تھا۔ نایک کو اپنے ہمراہ لے چلا مغل بھی تلوار سونتے پیچھے ہولیا۔ بادشاہ کے روبرو سب آئے آداب بجا کے کھڑے ہوئے۔ مغل نے باآواز بلند کہا اس قیدی مقرب درگاہ بہادر کو میں قتل کرتا تھا راجہ نے مجھ سے چھین لایا۔ خوش حال بیگ قورچی اکثر بہادر شاہ کے پاس آتا

تھا۔ نایک کو اس نے دیکھا تھا۔ تورچی نے ہاتھ باندھ کر عرض کی۔ یہ قوال شاہِ مطربان ہے۔ سرود سرائی میں بے مثل و بے نشان ہے۔ بادشاہ نے بیجو کو واسطے نغمہ سرائی کے ارشاد کیا۔ یہ بیت بیجو گانے لگا:

کسے نماند کہ اورا بہ تیغ نازکشی
مگر تو زندہ کنی خلق راد بازکشی

ایسا گایا کہ بادشاہ کی آگ غضب کو بجھایا تاثیر پیدا ہوئی۔ بادشاہ نے فوراً پوشاک بدلی سرخ لباس پہنے تھا۔ سبز لباس پہنا۔ نایک سے فرمایا مانگ کیا مانگتا ہے۔ نایک نے زمینِ خدمت کو چوم کر عرض کی اب کوئی قتل نہ ہو، غلام کی یہ تمنا ہے۔ بادشاہ نے لفظ امان منہ سے نکالا۔ نایک کی بدولت قتل بے گناہوں کا موقوف ہوا۔"

مراۃ سکندری ص 312 پر نایک منجھو کے نام سے یہی واقعہ لکھا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ بیجو اور منجھو ایک ہی نام ہے جو فارسی رسمِ خط کے مغالطے کی وجہ سے دو پڑھے جاتے ہیں۔ بہرصورت یہ واقعہ مئی 1535 کا ہے اور قتلِ عام تین دنوں جاری رہنے کے بعد بیجو نایک کی غزل سرائی کے زیرِ اثر ختم ہوا۔

غزل بہر دور و بہر عہد دلکشا اور غم غلط ثابت ہوتی رہی ہے۔ غزل کی مقبولیت کسی دور میں کم نہیں ہوئی۔ غزل کی غنائیہ ساخت دو 'تکون' یا 'دو چرنوں' یعنی استھائی اور انترا۔ چھوٹی اور منجھولی تالوں میں لفظوں کی معنویت اور کیفیت کی توسیع و توضیح کرنے والا یہ اسلوب موسیقی سے زیادہ لحن و ترنم سے قریب ہے۔ یوں بھی پوری موسیقی کی تاریخ بھاری بھرکم، پختہ، استادانہ، پیچیدہ، تہہ دار و پرکار طرز سے سبک، نازک، لطیف اور سادہ اسلوب کی جانب رواں دواں ہے۔ صنفِ خیال کی ابتدا خواہ امیر خسرو کے زمانے سے نہ مانی جائے اور حسین شاہ شرقی کے عہد میں تشکیل پانے والے خیال کو اس خیال سے ذرا مختلف مانا جائے جسے محمد شاہ رنگیلا کے زمانے میں پروان چڑھایا۔ قرین قیاس ہے عہدِ سلطنت میں غزل گانے کا انداز ترک ایرانی موسیقی کے اصولوں کا پابند ہوگا۔ مقامات بارہ ہیں اور ہر ایک کی تاثیر جداگانہ ہے۔ کوچک، بزرگ، زنگولہ، رہاوی اور راست حزنیہ اور آشفتگیِ خاطر سے خصوصاً متعلق ہیں۔ میاں شوری کا زمزمہ اور تحریر یعنی آواز کو مرتعش کر کے ریزہ ریزہ کرنے کی ترکیب گانے میں برتی گئی۔ تان کی معدومیت کو

تھا سین اور زوائد کی برت سے پورا کیا گیا۔ بارہ مقامات کے علاوہ چھ آوارہ، چوبیس شر اڑتالیس گوشہ اور تینتیس الحان وغیرہ کے اثرات یقیناً طاری رہے ہوں گے اور پیشہ ور ہندوستانی مطربوں نے اسے چلتی کا نام گاڑی رکھا ہوگا۔ گانے والا وہی تو گائے گا جسے سننے والا سننا چاہے گا اور خوش ہوکر انعام بخشے گا۔ ملتان، اچہ، ٹھٹھ، لاہور، پانی پت، دہلی، اودھ بہار، بنگال، راجستھان، گجرات، مالوہ، خاندیش، دکن ہر علاقے کے اپنے اپنے گیت سنگیت نے کچھ نہ کچھ اثر ضرور ڈالا ہوگا۔ یہ الگ تحقیق کا موضوع ہے۔

بہت سے شاعر اصولِ موسیقی میں کاملانہ درک رکھتے تھے۔ کم از کم اتنا تو تھا کہ کون سی غزل کا رنگ کس راگ یا راگنی میں کھلے گا۔ خواجہ میر درد زبردست سنگیت پارکھی تھے۔ مومن کے بارے میں بھی مشہور ہے کہ موسیقی کے اسرار سے واقفیت رکھتے تھے۔ اس سلسلے میں غالب کا ایک خط خالی از دلچسپی نہ ہوگا جو انھوں نے نواب امین الدین احمد خاں بہادر کے نام لکھا تھا:

> برادر صاحب جمیل المناقب عمیم الاحسان، سلامت!
>
> وکیل حاضر باش دربار اسد اللّٰہی یعنی علائی مولائی نے اپنے موکل کی خوشنودی کے واسطے فقیر کی گردن پر سوار ہوکر ایک اُردو کی غزل لکھوائی۔ اگر پسند آئے تو مطرب کو سکھائی جائے جھنجھوٹی کے اونچے سُروں میں راہ رکھوائی جائے۔ اگر جیتا رہا تو جاڑوں میں آکر میں بھی سن لوں گا۔ والسلام مع الاکرام۔
>
> نجات کا طالب غالب
>
> چہار شنبہ 2 ربیع الاوّل 1282ھ
>
> (مکتوب 403 اردوئے معلّٰی)

میں ہوں مشتاقِ جفا، مجھ پہ جفا اور سہی	تم ہو بیداد سے خوش، اس سے سوا اور سہی
غیر کی مرگ کا غم کس لیے، اے غیرتِ ماہ!	میں ہوس پیشہ بہت، وہ نہ ہوا، اور سہی
تم ہو بُت، پھر تمھیں پندارِ خدائی کیوں ہے؟	تم خداوند ہی کہلاؤ، خدا اور سہی
حسن میں حور سے بڑھ کر نہیں ہونے کے کبھی	آپ کا شیوہ و انداز و ادا اور سہی
تیرے کوچے کا ہے مائل دلِ مضطر میرا	کعبہ اک اور سہی، قبلہ نما اور سہی
کوئی دنیا میں مگر باغ نہیں ہے، واعظ!	خُلد بھی باغ ہے، خیر آب و ہوا اور سہی
کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں، یارب!	سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

مجھ کو وہ دو، کہ جسے کھا کے نہ پانی مانگوں   زہر کچھ اور سہی، آب بقا اور سہی

مجھ سے غالب! یہ علائی نے غزل لکھوائی   ایک بے داد گر رنج فزا اور سہی

کھماج ٹھاٹھ (کامبوجی میل) کی آڑ وسمپورن راگنی جھنجھوٹی رکھب کو وادی اور پنچم کو سموادی (بعض کے مطابق گندھار کو وادی اور کھرج کو سموادی) بنا کر گائی جاتی ہے۔ (دوسرے نقطۂ نگاہ میں تکلیف یہ ہے کہ اوردہی میں گندھار لگانے سے راگنی کا سروپ بگڑ جائے گا کہ اس کی سرگم میں اوردہی میں گندھار ہے ہی نہیں۔ اور اس طرح اوردہی میں وادی سُر لگے گا ہی نہیں۔)

(آروہی) سارے ماپادھاسا (اوردہی) سانی دھاماپا گارے سا۔ جھنجھوٹی اور پہاڑی میں بڑی مماثلت ہے اور اکثر ٹھمریوں اور غزلوں میں دونوں کو ملا کر گایا جاتا ہے۔ مہدی حسن کی گائی ہوئی 'گلوں میں رنگ بھرے بادِ نوبہار چلے' اور فریدہ خانم کی 'میرے قابو میں نہ پہروں دلِ ناشاد آیا' جھنجھوٹی کے سروں میں ہیں۔ اور الفاظ اور غزل کی کیفیت سے بڑی مناسبت رکھتی ہیں۔

موسیقی میں سبکی، نفاست، لطافت، نزاکت کا چلن دراصل پورب اور دربارِ اودھ سے فروغ پانے لگا۔ ہندوستانی موسیقی میں مغربیت کا دخل بھی اسی دور سے ہوا۔ ویسے قدیم وجدید میں امتیاز واختلاف کا بین خط 1930 سے کھینچا جاسکتا ہے۔ رؤسا کی محفلیں ہوں یا طوائفوں کے مجرے جان عالم واجد علی شاہ کی رائج کردہ طرز مقبول تھی جس کو پکا گانا کہا جاتا ہے۔ (قدیم لکھنؤ کی آخری بہار: مرزا جعفر حسین)

بطور جملہ معترضہ یہ عرض کرنا تضیع اوقات نہ ہوگا کہ مشرق اور مغرب کے فنی رویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ مغربی فنکار کا دور اظہار پر اور مشرقی کا ابلاغ پر ہوتا ہے۔ مغرب کا رخ اونچائی اور گہرائی کی طرف تو مشرق کا وسعت اور تفصیلات کی جانب ہوتا ہے۔ مشرقی مصوری میں شیڈنگ سے کام نہیں لیا جاتا، اور خطوط اور اقلیدسی زاویوں سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ مشرق کی موسیقی ہارمنی اور سمفنی کو تسلیم نہیں کرتی۔ مشرقی ڈرامہ منظر کو طبیعی طور پر یعنی پردوں یا روشنی کی تبدیلی سے بدلنے کے بجائے بعض مفروضات کی بنا پر بدلنے کی عادی تھی۔ مشرقی شاعری میں بیان Statement سے کام لیا جاتا تھا۔ تشبیہ، استعارہ، کنایہ، رمز، تمثال، علامت وغیرہ بیان کے آلات ووسائل تھے۔ مقصود بالذات نہ تھے۔ مغرب سے مرعوب ہوکر آپ کا جی چاہے تو مشرقی جمالیات اور تصور فن کو آپ گھٹیا اور مزدور قرار دے سکتے ہیں۔ مگر یہ فراموش نہ کیجیے گا کہ مشرق کا اپنا ذوق وشوق اپنا قلب وذہن اور اپنا مذاق ومزاج ہے۔ اس کی اپنی ثقافت

ہے جو مغرب سے دو تین ہزار سال پرانی ہے۔
لکھنؤ نے نہ صرف ٹھمری، ادرا، ٹپہ، خیال، ترانہ، کجری، چیتی، بارہ ماسہ، رہس، کتھک، نقالی، بھانڈ کے تماشوں اور نوٹنکی کو مقبول کیا وہیں بھیرویں، جھنجھوٹی، پوربی، سوہنی، کھماج، بہار اور ایسے ہی ہلکے پھلکے رات راگنیوں کو سرچڑھایا اور راگ الاؤں کے جلسوں کو اور میلوں کو رواج دیا۔ کتھکیوں، کشمیری بھانڈوں اور پریوں کے ٹولوں کی تعلیم تربیت کے اہتمام کیے گئے اور یہی کلچر کلکتہ کے مٹیا برج میں ٹرانسفر ہو گیا:

''طوائفیں آئے دن کسی نہ کسی رئیس کے یہاں تقاریب کے مواقع پر مجرے کرتی تھیں جس میں محلے کے عوام کو شرکت کے لیے اجازت رہتی تھی۔ مرد اور عورت سب ہی نقل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ منچلے اور خوش گلو نوجوان طوائف کی زبان سے جو غزل سن لیتے تھے اسی دھن اور سُر میں بآواز بلند گلیوں اور کوچوں میں الاپا کرتے تھے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ لکھنؤ کی آخری بہار شعر و نغمہ میں سرشار تھی اور در و دیوار سے ترنم اور موزونیت ٹپکا کرتی تھی۔''

(قدیم لکھنؤ کی آخری بہار: مرزا جعفر حسین، ص 213)

طوائفوں کے نام چھپن چھری، رشک منیر، ماہ منیر ہوا کرتے تھے اور ان کے کوٹھوں کی تہذیب رؤسا کے لیے لائق تقلید ہوا کرتی تھی:

''واجد علی شاہ کو اس فن میں اساتذہ کا درجہ حاصل تھا۔ صاحب کمال تھے لیکن اس الزام سے نہیں بچ سکتے کہ ان کے عامیانہ مذاق نے لکھنؤ میں موسیقی کو سبک اور عام فہم بنا دیا۔ زمانے کا یہ رنگ دیکھ کر نفیس طبیعتیں رکھنے والے گویوں نے بھی راگ راگنیوں کی مشکلات کو آکھ کر کے چھوٹی چھوٹی سادی دلکش اور عام چیزوں پر موسیقی کو قائم کیا۔ عوام میں غزل، ٹھمری کا چرچا ہو گیا اور دھرو پد ہوری وغیرہ جو نہایت ثقیل اور مشکل چیزیں ہیں، ان کی طرف مطلق توجہ نہ کی گئی۔ کھماج، جھنجھوٹی، بھیرویں، سیندورا، تلک کامود، پیلو وغیرہ چھوٹی چھوٹی مزیدارا راگنیاں اہل مذاق کے تفنن کے لیے منتخب کی گئیں اور یہی چیزیں بادشاہ کو بالطبع مرغوب تھیں۔'' (گزشتہ لکھنؤ: عبدالحلیم شرر، ص 232)

لکھنؤ میں فن موسیقی کے زوال و ابتذال کو سارے ملک پر نہیں تھوپا جا سکتا اور نہ ہلکی پھلکی

موسیقی کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کو موسیقی کا زوال وابتذال قرار دیا جاسکتا ہے۔غزل گانے کا ایک فن تھا، اسلوب تھا، تہذیب تھی، اصول تھے، تکنیک تھی۔ چھجو خاں، غلام رسول خاں، شوری، شکر، مکھن، بڑے محمد خاں یہ سب لکھنؤ کے مشہور مغنیوں میں صاحب طرز گویوں میں شمار ہوتے تھے۔ زہرہ (مٹیابرج) مشتری چونے والی حیدر، سحر آفریں مغنیہ تھیں۔

رات رات کی محفلوں کا دور ختم ہوا۔ نہ دماغ نہ فرصت۔ سات منٹوں کی چوڑی والا گراموفون ریکارڈوں کا چلن شروع ہوا۔ درباروں، شاہی مجلسوں اور رؤسا کی محفلوں کی جگہ کانفرنسوں اور عوام کے جلسوں کا رواج شروع ہوا۔ الکٹرک اور الکٹرونک وسائل نے بہت طویل فاصلے سیکنڈوں میں طے کر لیے۔ نہ صرف دوریاں مٹا دیں بلکہ Vocal Chords پر سے بے جاز ور ختم کر دیا اور صوت وصدا کی لطیف سے لطیف اور نفیس سے نفیس حرکات کو سماعت کی حد میں لا کر کھڑا کر دیا۔

کالو قوال کلکتے والے، کملا جھریا، جدن، کجن، زہرہ بائی انبالے والی، اور خیالیوں میں سے بہت سے مشاہیر غزل گانے میں کمال دکھاتے تھے۔ موسیقی کوٹھوں اور چکلوں سے دھیرے دھیرے نکل کر شرفا کے گھروں میں داخل ہوگئی اور شرفاء بھی اس فن میں دستگاہ حاصل کرنے لگے۔ غزل کو فروغ اور مقبولیت دینے میں تھیٹر اور فلم نے بھی بہت اہم حصہ لیا۔

غزل کی گائیکی میں بیگم اختر، ملکہ پکھراج، فریدہ خانم، نور جہاں، برکت علی خاں ، جے پور اور نگینہ کے افضل حسین، محمد یعقوب، مہدی حسن، غلام علی وغیرہ نے انقلاب آفریں تبدیلیاں پیدا کی ہیں۔ چترا سنگھ اور جگجیت سنگھ، پنکج ادھاس، رونا لیلیٰ، انوپ جلوٹہ، طلعت عزیز، محمد حسین واحمد حسین اور نہ جانے کتنے نوجوان ونوآموز فنکار طبع آزمائی کر رہے ہیں اور نئے نئے گلدستے سجا رہے ہیں۔

غزل گائیکی دراصل اشعار کی خوش الحان پیشکش ہے۔ مصرعے اور شعر کی فطری روش و رفتار کو قایم رکھنا بہت ضروری ہے۔ شکستِ ناروا، تعقید حشو وزوائد کی تکرار، ساکن کو متحرک اور متحرک کو ساکن پڑھنا، لہجے اور تلفظ کی غلطی، الفاظ کی بندش کو سُر یا تال کی سہولت کے لیے ان کی فطری روانی اور شعروں کو توڑ کر پڑھنا فکِ اضافت یا اضافۂ اضافت، عطف واضافت کی ضرورت یا بے وجہی کا خیال نہ رکھنا یہ عیوب غزل سرائی کی معنی آفرینی اور اثر انگیزی کو بری طرح مجروح کرتے ہیں۔

غزل گانے والوں میں وہی بازی مار لے جاتے ہیں جو غزل کے الفاظ، بندش، محاورہ، الفاظ کے محل استعمال، الفاظ کے تلفظ اور ادائیگی معنوی اکائیوں اور وقفوں سے پوری طرح واقف ہو۔ اگر شاعر نے لفظ 'بجریا' باندھا ہے تو گویئے کو حق نہیں پہنچتا کہ 'بزریا' پڑھے۔ میر تقی میر نے 'مسجد' کو عوام و جہلاء کے تلفظ کے مطابق 'مسیت' باندھا ہے۔ اوّل تو تصحیح غیر واجب ہے اور اگر کی بھی جائے تو ناموزوں ہوگی۔

اس صدی کے ربع اوّل تک غزل گانے والے سُر کو لفظ پر سوار کر دیتے تھے اور اس الٹی چال سے لفظ کی جو گت بنتی تھی سننے سے تعلق رکھتی تھی۔ غزل میں بول بانٹ، تہائی، تکرار وغیرہ بھی جب تک مزاج معنوی کے تابع نہ ہو بڑی تمسخر آمیز ہو جاتی ہے۔

استاد برکت علی خاں مرحوم نے غزل کی گائیکی کو شاعری اور تاثیر سے ہم آہنگ کیا اور اس میں موسیقی کی استادی کو سُر یلے پن اور اثر انگیزی کے ماتحت رکھا۔ استاد ٹھمری دادرا اور پنجابی انگ کی شوخ و شنگ گائیکی پر قادر تھے۔ آرائش اور زیبائش کے لیے مرکیاں کھٹکے، چھوٹی چھوٹی تانیں غزل میں لگاتے ضرور تھے مگر برمحل، گائیکی غزل کو سجاتی سنوارتی تھی اس کا حلیہ نہیں بگاڑتی تھی۔

آواز کے ارتعاش کے تسلسل کو خوبی مانا جاتا تھا۔ سَم پر آنے کے پہلے آواز لرزتی تھرتھراتی رہتی تھی اور گمک کے کرشمے دکھاتی رہتی تھی۔ بعد میں غنا کا یہ انداز ناپسندیدہ ٹھہرا اور سُر کے بناؤ، لگاؤ اور ٹھہراؤ کو ایک قدر تسلیم کیا گیا۔ ظاہر ہے کہ خالص اور اعلیٰ مہذب موسیقی محض آواز کی موزونیت، غنائیت، زیر و بم اور پیچ و خم سے اظہار مطالب کرنے پر قادر ہوتی ہے۔ ہلکی پھلکی موسیقی لفظ میں ترنم اور غنائیت کی تلاش کرتی ہے اور شعر کی قرأت میں ایک غنائی جہت پیدا کرتی ہے۔ موسیقی کی تخلیقی صلاحیت لوک سنگیت، ہلکی پھلکی موسیقی، نیم کلاسکی اور کلاسکی موسیقی میں درجہ بدرجہ بڑھتی جاتی ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ بقول ہیگل افضل ترین فن وہ ہے جو اپنا مواد خارج سے، اپنے باہر سے، کم از کم بلکہ بالکل نہیں اخذ کرے۔ اس پیمانے پر فنون کی درجہ بندی اس طرح ہوگی (1) فن تعمیر (2) مجسمہ سازی (3) مصوری (4) موسیقی (5) شاعری۔ موشگافی کی جائے تو برائے بحث کہا جا سکتا ہے کہ شاعری کا مواد زبان ہے زبان الفاظ کا مجموعہ ہے الفاظ کسی نہ کسی تجربے کے ترجمان ہوتے ہیں اور تجربہ بیشتر خارج سے اخذ کیا جاتا ہے!

آج کی غزل ان لوگوں کے رحم و کرم پر ہے جو اسے status symbol مانتے ہیں! ایک

مہذب قسم کی تفریح تصور کرتے ہیں! جو اس بے جان سے ایک موذی پر ستانہ تعیش گردانتے ہیں جو زنگ آلودہ الفاظ کی چبھن عطا کرتی ہے اور شام و شب کے اچھی صحبت میں گزر جانے کو مستحسنات میں شمار کرتے ہیں۔ یہ ایک تفریحی تجارت بن گئی ہے۔ غزل کا فیشن status symbnol اور تجارت بن جانا بطور فن اس کی ترقی میں حارج ہے۔ اب دیکھیے نا! اتنے برس ہو گئے مہدی حسن اور غلام علی سے آگے غزل بڑھ ہی نہیں رہی ہے۔ ہندوستان میں چترا اور جگجیت نے عوام و خواص میں غزل کا ذوق پیدا کیا اور اس سلسلے میں دورِ قدیم کے خاتمے کے بعد انھیں اولیت بھی حاصل ہے۔ غزل اور اردو کی مقبولیت بڑھانے میں ان کا زبردست کارنامہ ہے۔ وہ بہت اچھا گاتے ہیں اور غزل میں جان ڈال دیتے ہیں لیکن ابھی تک وہ بھی مقبولیت کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکے۔

جب تک ہمارے فنکار غزل کے غنائی امکانات کی پُر خلوص تلاش نہیں کریں گے غزل فیشن اور تجارت سے آگے نہیں بڑھ سکے گی۔ فیشن اور تجارت قابل تحقیر نہیں بلکہ ترقی فن کے کارآمد اور مفید وسائل بن سکتے ہیں۔ صنعت اور تجارت نے ہماری کئی ثقافتی اصناف کو ایک نئی تازہ اور شگفتہ شکل دے دی ہے۔ نئی غزل سرائی میں اداکاری کو زبردست دخل ہو گیا ہے اور ویڈیو اور ٹیلی وژن پر تو کیمرے اور روشنی اور سائے کو بالادستی حاصل ہے۔

ایک ہی مصرعے یا اس کے کسی ایک ٹکڑے کو کئی انداز سے کئی طریقوں اور لحنوں میں پیش کرنے کا اپنا ہی لطف ہے۔ اس سے شاعری کی رنگارنگی بے شک دوبالا ہو جاتی ہے لیکن کبھی کبھی مصرعے یا شعر کا رُخ اور جہت اس درجہ تبدیل ہو جاتی ہے کہ بعض اوقات مصرعے دولخت ہو جاتے ہیں یا شاعر کے مافیہ میں بُعد شرقین پیدا ہو جاتا ہے۔ اس لیے مصارع یا ان کے محاوروں معنی اجزاء کی غنائی جہتوں کی رنگارنگی کے متفرق انداز دکھانا اسی حد تک جائز ہو سکتا ہے جس حد تک شاعر کے مافیہ میں فرق نہ آئے اور شعر کی معنویت اور کیفیت تبدیل نہ ہو۔

گوٹا کناری لگی ہوئی چنری، تڑک بھڑک والی چولی، جگمگاتی ہوئی پیشواز، جھومر، گلوبند، گھنگھرو خواہ اب نہ رہے ہوں لیکن ان کی جگہ نئی تراش خراش کے دل کش لباس، نئی آرائشات، نئے انداز و ادا اور نئے زاویوں نے لے لی ہے جن کا تعلق پیش کش سے زیادہ اور گائیکی سے کم ہے۔

آج کل درباری سرپرستی اور رئیسانہ ذوق و شوق تو رہے نہیں اور شاہانہ اور جاگیردارانہ

اعلیٰ مہذب طبقے کی جگہ نو دولتیہ طبقے نے لے لی ہے جو دولت شراب و شاہد کے وسائل کا استعمال کر کے نئے اشرافیہ میں شامل ہونا چاہتا ہے۔ لے اور سُر پر اس کی گردن ہلنے لگی ہے۔ ساقی، صہبا، عشق، وصال، بہار، چمن، غنچہ، جیسے الفاظ، اس کے لیے کلیشے ہیں یا فتش Fettish زبان، بیان دھن اور نغمے کی سادگی اس کے لیے لازمی ہے۔ ان سامعین کا 90 فی صد سے زائد حصہ اردو زبان و شاعری سے واقف ہوتا ہے اور نہ اسے موسیقی اور نہ غزل کلچر سے اسے کچھ لینا دینا ہوتا ہے۔ مردوں کے ہاتھوں میں پیانے ہوتے ہیں اور خواتین کے ہاتھوں میں:

پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے

(اقبال بانو)

فریدہ خانم نے غزل کو ایک نیا کلچر عطا کرنے کی کامیاب کوششیں کیں۔ بیگم اختر کے گلے میں پتی لگتی تھی مگر ایک باشعور فنکار کی حیثیت سے انھوں نے اس عیب کو ہنر بنالیا تھا۔ انھوں نے غزل کے فطری ترنم اور لہجہ و لحن کی غنائیت کو قایم رکھتے ہوئے موسیقی اور الفاظ میں توازن پیدا کیا تھا اور الفاظ کی واضح اور صاف ادائیگی شفاف تلفظ اور غنائیانہ اوصاف پیدا کیے تھے۔ بیسویں صدی کے اوائل کے گانے والے مکھڑے (مطلع) پر ضرورت سے زیادہ زور دیتے تھے اور بہت زیادہ تکرار سے جی اُبا دیتے تھے۔ بعد کے مغنیوں نے تناسب و توازن سے کام لیا۔

مہدی حسن نے غزل کی گائیکی کی ایک نئی چمن آرائی کی اور نئے غزل سراؤں کی بہت بھاری اکثریت نے ان کی روش اختیار کرنے کو اپنا مایۂ امتیاز سمجھا۔ مہدی حسن نے شعر میں چھپی ہوئی اداؤں کو بے حجاب کرنا شروع کیا اور سچے معنی میں شعر کی غنائی تفسیر و توسیع کے کامیاب تجربے کیے۔

غلام علی کا نام بھی آج کے غزل سراؤں میں بہت اعلیٰ اور افضل مرتبے پر رکھا جاتا ہے۔ وہ استاد برکت علی خاں کے شاگرِ رشید ہیں اور پنجابی رنگ ان پر غالب ہے۔ برکت علی خاں نے غزل کے سنگار میں سرگم کا استعمال بھی روا رکھا۔ مہدی حسن کے مقابلے میں غلام علی زیادہ تیز رو ہیں۔ مہدی حسن اور غلام علی نے ہمارے دور میں غزل گائیکی کو اعتبار، احترام اور وقار عطا کیا ہے دونوں نے راگ راگنیوں کو آدھار بنایا ہے اور دونوں اپنی ودیعت کیے گئے فطری سوز د ساز سے آراستہ آوازوں پر اعتماد کرتے ہیں۔

ہندوستان میں چترا اور جگجیت سنگھ نے لمبے چوڑے سازینے کے ساتھ غزل گانے کی

روش اختیار کی۔ دونوں کو دلکش اور موثر آواز ودیعت ہوتی ہے۔ دونوں نے نئی نئی روشوں کو برتا ہے اور سادہ و موثر بلکہ زود اثر غزلوں کا انتخاب کیا ہے۔ ان کے انداز میں شوخی و زندہ دلی بہت ہے۔ ان کی دُھنیں اتنی دلکش ہوتی ہیں کہ سامعین بھی دست و پا سے تال ہی نہیں دینے لگتے بلکہ ہمنوا بھی ہو جاتے ہیں۔

پنکج ادھاس، طلعت عزیز، پی ناز مسانی، انوپ جلوٹہ، محمد حسین احمد حسین وغیرہم کئی نئی نئی آوازیں محفلِ غزل میں نئی نئی شمعیں روشن کررہے ہیں۔

غزل کی مقبولیت میں فلم کا عطیہ بھی کسی درجہ نا قابل فراموش نہیں۔ نوشاد، خیام، غلام محمد، روشن، کلیان جی آنند جی، جے دیو اور کئی ایسے ہی باکمال میوزک ڈائرکٹرز اس سلسلے میں آسمانِ فن پر روشن ہیں۔

غزل گائیکی کی مزید مقبولیت کا انحصار شعراء کی توجہ پر بھی ہے۔ اعلیٰ خیالی اور احساسِ نازک کے معنی یہ نہیں کہ بھاری بھرکم الفاظ ہوں، دوراز کار تراکیب ہوں اور شکستِ ناروا والے مصرع یا ارکان ہوں۔ 'راہ ہائے سبک' اور 'چھوٹی منجھولی' تانوں کی واپسی ضروری ہے۔ بقول خسرو:

نظم را حاصل عروسی داں و نغمہ زیورش

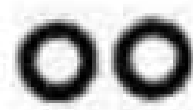
نیست عیبی گر عروسِ خوب بے زیور بود

○

(ماہنامہ 'شاعر' ممبئی، مدیر: افتخار امام صدیقی، جلد 57، شمارہ 1، جنوری 1986)

غزل اور غزل تنقید: ایک محاکمہ

ہماری تنقید جن مراحل سے گزر کر آرہی ہے اور جس طور پر اس نے غزل کو موضوع بحث بنایا تھا یا بناتی رہی ہے، اس سے ہم سب پوری طرح واقف ہیں۔ ہماری دوسری اصناف سخن کو جن میں قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی بھی شامل ہے، کبھی اتنے شدید قسم کے محاسبے کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ ہماری کلاسیکی شعری روایت کی تاریخ کے نقطۂ عروج کی صدی بجا طور پر انیسویں صدی ہے اور قصیدہ، مرثیہ اور مثنوی کے ارتقاء اور پھر زوال کی صدی بھی یہی صدی ہے۔ لیکن ان اصناف کے زوال کی پشت پر غزل کی قوت اور مقبولیت کا کوئی دخل نہیں تھا۔ کیونکہ اکثر شعرا ایک سے زیادہ اصناف پر قادر تھے اور کسی ایک صنف میں مہارت کے باوجود دوسری صنف کو بلند یا پست قرار دینے سے انھیں کوئی رغبت نہیں تھی۔ غزل تقریباً ہر شاعر کا کھاجا تھی۔ قصیدہ کسی نے نہ کہا ہو، مرثیے کی طرف کوئی مائل نہ ہوا ہو، مثنوی کو کسی نے آنکھ بھر نہ دیکھا ہو لیکن غزل سے پہلوتہی اختیار کرنا بہت کم شعرا کے بس میں تھا۔ ہماری تقریباً تمام کلاسیکی اصناف سخن بہ استثنائے غزل ایک خاص دورانیے کے بعد روبہ زوال ہوگئیں۔ اس زوال کے پیچھے کچھ تو تاریخ کا جبر کارفرما تھا اور کچھ ان کے اندر کے امکانات کے حدود تھے جو بڑی سرعت کے ساتھ سلب ہوتے چلے گئے۔ باوجود اس کے ان اصناف نے جس طریقے سے ہماری شعری روایت کو ثروت مند کیا تھا اس کی اہمیت اپنی جگہ ہے۔ غزل نے جس طریقے سے ہماری شعری روایت کی تاریخ کو مالا مال کیا وہ یقیناً ایک علیحدہ دفتر کا متقاضی ہے۔

OO

مرثیے اور قصیدے کے ارتقاء کے پیچھے جو اسباب کام کر رہے تھے، ان میں سب سے بڑا سبب مذہبی یا جاہ طلبی یا دوسری اغراض تھیں۔ انھیں میں ان کے قائم ۔ہنے کا جواز بھی مضمر تھا۔ ہمارے شعرا نے ان اصناف مں جو کمال دکھایا تھا، وہ ان کی گراں قدر تخلیقی حسیت واہلیت نیز

گہرے فنی شعور کے باعث ممکن ہو سکا۔ ایک تاریخی واقعے نے جس طریقے سے مرثیے میں ذاتی تجربے کی شکل اختیار کر لی تھی اور جس طریقے سے ذاتی تجربہ جذباتی تجربے میں ضم ہوتا چلا گیا اسی نسبت سے مرثیے کی مقبولیت کا دائرہ بھی وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔ لیکن ایک خاص موضوع کی یکساں روی جلد ہی مرثیے کے ارتقا کی رو میں مانع آ گئی۔ انیس اور دبیر کے بعد کسی بڑے شاعر کی نہ تو وہ جذباتی واردات بن سکا اور نہ واقعہ کربلا کے مذہبی تقدس اور تعلق کی باعث کسی نئے تخئیلی امکان کی گنجائش تھی کہ شعرا آزادی کے ساتھ اس کے حدود میں نئے کمالات دکھاتے۔ بعض بہتر مثالوں کے باوجود حال، ماضی کو بازکش نہیں کر سکا۔ ایک خاص حد تک قصیدے اور مرثیے کی رفتار ترقی میں بڑی تیزی تھی، جب کہ غزل آہستہ رو تھی اس کی آہستہ روی ثابت قدمی کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے۔ اس کے سلسلہ سفر کے دوران کوئی مفقود کڑی missing link واقع نہیں ہوئی بلکہ ایک ہی دور میں دوسری مقبول ترین اصناف کی موجودگی میں غزل بھی اپنے وجود کا احساس دلاتی رہی۔ دوسرے لفظوں میں اسے غزل کی صلاحیت جدل کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ یہ صلاحیت جدل، قصیدے اور مرثیے میں کارفرما مدافعانہ صلاحیت سے زیادہ توانائی کی حامل ہے۔ شبیہ الحسن نے غزل میں استقبال کی قوت کو مدافعت کی قوت سے زیادہ بتاتے ہوئے لکھا ہے:

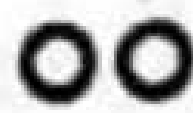
> "ہر صنف سخن میں استقبال اور مدافعت دونوں ہی موجود ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے ادب میں مضامین کے داخلے پر خاصی پابندی عاید ہو جاتی ہے مگر غزل میں استقبال کی قوت مدافعت سے زیادہ ہوتی ہے۔ جس کا سبب غزل کی مخصوص تکنک اور ان سماجی قوتوں کا دخل ہے جن کے زیر سایہ غزل پرورش پاتی ہے اس لیے غزل میں مختلف النوع مضامین آسانی سے راہ پا جاتے ہیں۔" (تنقید و تحلیل، ص 85)

سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا محض استقبال کی قوت کے ذریعہ غزل تاریخ کے ان ادوار میں اپنے کو محفوظ رکھ سکتی تھی جب کہ صورت حالات قطعاً اس کے موافق نہ تھی۔ دراصل سماجی قوتوں سے زیادہ غزل کی مخصوص تکنیک نے اسے قایم و برقرار رکھنے میں زیادہ اہم کردار ادا کیا ہے۔ غزل کا آرٹ وسیع تر وقت اور تجربے کے پھیلاؤ کو ایک لمحۂ خفیف میں کسب کرنے کا آرٹ ہے۔ اس کی ترجیح نفاقات میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے عمل سے زیادہ نفاقات کو بہ نفسہٖ قایم رکھنے پر ہوتی ہے۔ اس طرح غزل انسانی تجربات و احساسات میں ہم آہنگی و نا آہنگی سے

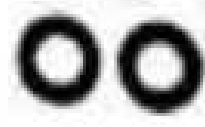
متصف مختلف اکائیوں کے مجموعے کی ایک ایسی شکل اختیار کرلیتی ہے جسے عین ہماری نا قابل گرفت ذہنی رو کی بے قاعدگیوں اور نا استواریوں کے ایک فطری مظہر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ غزل اگر نیم وحشی صنف سخن ہے تو انسانی ذہن کا عمل بھی کم وحشی نہیں ہوتا۔ انسان اصلاً لمحوں میں جیتا ہے۔ اس طور پر غزل لمحہ بہ لمحہ زیست بسری کے تجربوں کو نام دینے سے عبارت فن ہے۔ نفی وا ثبات اور اثبات ونفی کی جن صورتوں سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے اور جس طرح غیر مستقل اور متلون کیفیتوں سے ہم دوچار ہوتے ہیں۔ وہ ہمارے لیے ہمیشہ ایک نامانوس تجربہ ہوتا ہے۔

OO

کسی بھی شعر کے ساتھ ایک لمحاتی جذبے کے غیاب میں چلے جانے کے معنی اس کے فنا ہونے یا کالعدم ہونے کے نہیں ہیں بلکہ دوسرے لمحاتی جذبے کی ذہنی تیاری کے ہوتے ہیں۔ اس طور پر غزل کی ساخت اشیا یا خیالات وتجربات میں امتیازات کے ساتھ ساتھ ان کے رشتوں کے ادراک کی صلاحیت پر بھی جلا کاری کرتی ہے۔ اس نفسیاتی اور صرف اور صرف غزل سے مخصوص نکتے کو حالی کی نگاہ دوررس سمجھ سکی اور نہ کلیم الدین احمد دریافت کرسکے۔ غزل کے خلاف جن ناقدین اور شعرا نے محاذ آرائی کی تھی ان کے استدلال کے پیچھے فنی وجوہ سے زیادہ نظم کے ساتھ موافقت کا اندھا جذبہ کام کررہا تھا۔ جن نظم گو شعرا نے غزل کا مذاق اڑایا تھا یا اسے موت کے گھاٹ اتارنے کی تلقین کی تھی۔ ان کے لیے صنف غزل، نظم کی مقبولیت کی راہ میں زبردست رکاوٹ کا باعث تھی۔ گویا انھیں اپنی تخلیقی اہلیت پر اعتبار ہی نہ تھا۔ اعتبار تھا غزل گو شعرا کو اپنی اہلیت اور غزل کی قوت تاثیر پر۔ اسی سبب کسی غزل گو شاعر نے نظم کو بے اوقات نہیں گردانا اور نہ ہی غزل کو نظم کے مقابل رکھ کر ایک کو دوسرے سے برتر یا کم تر ٹھہرایا۔ ہمارے غزل مخالف ناقدین نے بھی غزل کے مجموعی ڈزائن یا اس کی مخصوص ساخت کے پیش نظر اپنے جواز نہیں قائم کیے تھے بلکہ ان جوازات پر زیادہ بھروسہ کیا تھا جو انھیں نظم کے مجموعی ڈزائن سے میسر آئے تھے۔ غزل کو تقریباً پوری ایک صدی نظم کے سیاق وسباق ہی میں جانچا اور پرکھا جاتا رہا ہے۔

OO

بیسویں صدی کے ربع آخر میں ایک آواز اور اٹھی اس کی سب سے بڑی دلیل یہ تھی کہ غزل کے تہذیبی لسانی سانچے اس قدر مخصوص ومشروط ہیں کہ ان کا کسی دوسری زبان میں ترجمہ تقریباً ناممکن ہے۔ سو اس کا وجود ہمارے زمانوں کے لیے کوئی محل نہیں رکھتا۔ کسی صنف کو محض

اس بنیاد پر غیر اہم قرار دینا کوئی معنی نہیں رکھتا کہ اس کا ترجمہ نہیں کیا جاسکتا۔ واقعہ تو یہ ہے کہ کوئی بھی زبان شاعری کے ترجمے کی اہل نہیں ہوتی ۔ ہر شعری لسان ایک خاص تہذیب کے ساتھ مشروط ہوتی ہے اور تہذیب نام ہے اس روح کا جس کے رشتے سیدھے محسوسات سے جا کر ملتے ہیں اور محسوسات کو من وعن کسی دوسری زبان میں منتقل کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ بلاشبہ غزل کا فن یوں بھی بہت مشکل سے انگیز ہوتا ہے۔ اپنی نوعیت میں اس کے خاص اوصاف یا امتیازی خصوصیات کسی دوسری صنف سے بہ مشکل ہی میل کھاتے ہیں۔ دو مصرعوں کی محدود بساط میں ہر مضمون، کیفیت یا تاثر زوائد سے پاک ملخص شکل میں راہ پاتا ہے۔ اس لیے جامعیت، شستگی اور تضبیط کی ایک ایسی صورت نمو پاتی ہے جس میں محذوفات وغیابات absences کے واقع ہونے کا امکان بیش از بیش ہوتا ہے۔ ان غیابات کو کسی ترجمے میں پُر کرنا اتنا ہی مشکل ہے جتنا غزل کے استعاروں یا غزل کی مجازی زبان metonymical languange کو کسی دوسری زبان میں ادا کرنا۔ دراصل غزل فہمی کے سلسلے میں بالعموم جو مغالطے پیدا ہوئے ہیں یا جو غلط فہمیاں راہ پا گئی ہیں اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ ہماری تاریخ نقد اصنافی تنقید genre criticism سے تقریباً خالی ہے۔ غزل یا نظم کا محاکمہ ان اصناف کے حدود میں انفرادی سطح پر کرنے کی ضرورت ہے۔ غزل کی جڑیں ہمارے اجتماعی لاشعور میں پیوست ہیں۔ اس کی ایک طویل ترین تاریخ ہے جو صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ دنیا کی بیش تر زبانوں میں (جس میں ہندی اور انگریزی بھی شامل ہے) لریکل شاعری ہی نہیں اکثر کلاسیکل اصناف بھی ادبی منظرنامے سے غایب ہوتی جارہی ہیں۔ حتیٰ کہ فارسی میں بھی نظم نے غزل کو پیچھے دھکیل دیا ہے۔ لیکن اردو میں غزل کی روایت جوں کی توں قائم ہے۔

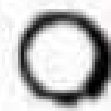
OO

ہمارے ناقدین نے غزل کو اس کے غنائی وصف کے باعث لیریکل قرار دیا تھا۔ لیرک کو ہم نغمے کا نام دے سکتے ہیں۔ نغمے کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اسے نہ صرف یہ کہ گایا جاسکتا ہے بلکہ وہ ہمارے شدید ذاتی احساسات وجذبات کا مظہر بھی ہوتا ہے۔ گویا نغمہ سماعت نواز ہی نہیں تحریر میں قرأت نواز بھی ہوتا ہے (جو عشقیہ جذبوں کے ساتھ نشاط آور جذبوں سے بھی مملو ہوتا ہے) داخلی تجربہ شعری تجربے میں ڈھل کر پڑھنے اور سننے والے سے فوراً جذباتی ہم آہنگی پیدا کرلیتا ہے۔ غزل کی ایک خصوصیت اس کی اسی موزونیت کے ساتھ وابستہ ہے۔ لیکن غزل کو اس کے

اسی امتیاز کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھنے کے معنی یہ بھی ہیں کہ ہم غزل کے فن کو اس بہت بڑی خوش اعتماد روایت سے الگ کر کے دیکھنے کے درپے ہیں۔ جس کا تعلق اس کی فکر اساس جہت سے ہے اور یہ فکر اساس جہت تجربہ وجود کے علاوہ مابعد الطبیعیاتی جہت کے ساتھ بھی مشروط ہے۔

میر اور غالب کی غزل فلسفہ وفکر کے جن زاویوں اور رویوں کی مظہر ہے ان کی بنیاد ان مضامین میں بھی تلاش کی جاسکتی ہے جن کے سلسلے بہ راہ فارسی ماضی میں بہت دور تک چلے گئے ہیں۔ انھیں حقیقی ذاتی تجربوں سے موسوم کیا جاسکتا ہے اور نہ ہی اکثر شعرا کے متصوفانہ خیالات میں باطنی تجربے کا کوئی عکس ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ باوجود اس کے ہر شاعر کے اظہار کے طریقوں کا فرق ان کی قدر کے تعین میں خاص کردار ادا کرتا ہے۔ اسلوب کی نوعیت یہ بھی بتاتی ہے کہ کس شاعر نے ایک ہی بار بار دوہرائے ہوئے مضمون کو کس حد تک اپنے باطن اور اپنے ضمیر کی بھٹی میں تپا کر پیش کیا ہے۔ باطن کی راہ سے گزر کر ایک انتہائی مانوس تجربہ بھی نامانوس تجربے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس طرح جہاں زبان کے ایک مخصوص طرز یا تخیل کے عمل کا فرق، کسی کثرت کے ساتھ ادا کردہ مضمون کو اس طور پر تازہ دم کر دیتا ہے کہ اس کی تازہ دمی ایک نئی توانائی کا احساس دلانے لگتی ہے وہیں مضامین تازہ یا مضامین نو سے کسی دور کی غزل کا دامن خالی نہیں رہا ہے۔

OO

غزل کی شاعری جیسا کہ اوپر مذکور ہے، محض عشقیہ یا خمریہ جیسے مضامین تک ہی محدود نہیں ہے۔ اس میں دوسری اصناف کے مقابلے میں ان فکر انگیز مفاہیم کو اخذ کرنے کی صلاحیت زیادہ ہے جن کا تعلق حیات و کائنات کے بے شمار گوناگوں مظاہر سے ہے۔ ہمارے اہم ترین غزل گو شعرا نے زبان و بیان کے نئے پیرائے ہی خلق نہیں کیے، ایسے نئے فکری سانچے بھی تشکیل دیے ہیں جو دل سے زیادہ ذہن کو برانگیخت کرتے اور سیدھے ہماری بصیرتوں سے رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ فکر کے یہ سانچے نئے سرے سے زندگی کو سمجھنے کی ترغیب دیتے ہیں اور معاملات زندگی پر از سرِ نو غور وفکر کے لیے اکساتے ہیں۔ اس نوع کے اشعار کی کئی جہتیں ہوتی ہیں اور ہر جہت ایک نئے تجربے کو آشکار کرتی ہے۔ گویا ہم بہ یک وقت ایک دوسرے سے متضاد کئی صیغوں پر ان کا اطلاق کر سکتے ہیں۔ سوچیے، ہمارے ادب میں غزل جیسی صنف کا وجود نہ ہوتا تو زندگی کے کتنے معانی سے ہم محروم رہ جاتے ہیں۔

O

قصیدہ صنفِ سخن کی حیثیت سے

صنفِ سخن سے عموماً اظہار کی خارجی شکل یا ہیئت مراد لی جاتی ہے لیکن ایک تو اظہار کی خارجی شکلوں یا ہیئتوں پر مبنی اصنافِ سخن کے ساتھ موضوع کی روایات بھی وابستہ ہو جاتی ہیں دوسرے اصنافِ سخن کی مروّجہ تقسیم میں کبھی کبھی ہیئت کی طرح موضوع کو بھی اساسی حیثیت مل جاتی ہے۔ کم از کم اردو میں اصنافِ سخن کی مروّجہ تقسیم سے صنفِ سخن کا جو تصور ابھرتا ہے وہ ہیئت اور موضوع دونوں کو محیط ہے۔ غزل اور مثنوی وغیرہ کی بنیاد ہیئت پر ہے تو مرثیہ، واسوخت اور ریختی کی بنیاد موضوع پر ہے۔ اصنافِ سخن کی یہ تقسیم زیادہ منطقی اور اصولی نہیں ہے لیکن اتنی عام ہے کہ اس کو نظر انداز کر کے اردو میں صنفِ سخن کا کوئی تصور مشکل ہی سے قابلِ قبول ہو سکتا ہے۔ اس اعتبار سے قصیدہ غزل اور مثنوی کے قبیل کی صنفِ سخن ہے۔

قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے لغوی معنی 'مغزِ غلیظ و سطبر' کے ہیں۔[1] ایک خیال یہ بھی ہے کہ قصیدہ لفظ قصد سے نکلا ہے اور اس کے لغوی معنی ارادہ کرنے کے ہیں۔[2] اصطلاحاً قصیدہ اس مسلسل نظم کو کہتے ہیں جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور بقیہ اشعار کے دوسرے مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوں اور جس میں مدح یا ذم، وعظ و نصیحت یا مختلف کیفیات و حالات وغیرہ کا بیان ہو۔ قصیدے کے لغوی و اصطلاحی معنوں میں اوّل الذکر لغوی معنی کے اعتبار سے یہ مناسبت بتائی جاتی ہے کہ چونکہ اس کے 'مضامینِ جلیل و متین'، 'ذائقہ طبعِ سلیم کو لذت دیتے ہیں' اس لیے اس کو قصیدہ کہتے ہیں۔[3] ایک توجیہ یہ بھی ہے کہ چونکہ قصیدہ اپنے مضامینِ نادر و بلند کے لحاظ سے جملہ اصنافِ سخن میں وہی فوقیت رکھتا ہے جو جسمِ انسانی میں مغزِ سر کو حاصل ہے۔ اس لیے اس کو مغزِ سخن سے تعبیر کر کے قصیدے کا نام دیا گیا۔[4] موخر الذکر لغوی معنی کی یہ مناسبت بیان کی جاتی ہے کہ اس صنفِ سخن میں مدح یا ذم یا کسی اور مضمون کی طرف رجوع کرنا ہی مقصودِ شعرا تھا۔

قصیدے کی صنفی تشکیل میں اس کی ہیئت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ عربی کی قدیم شاعری ایسی نظموں پر مشتمل تھی جن کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور بقیہ اشعار کے دوسرے

مصرعے ہم قافیہ ہوتے تھے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہی ایک صنفِ سخن تھی۔ مدح، ہجو اور مرثیہ وغیرہ کی تقسیم موضوع کی بنا پر تھی۔ ایران میں جب شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے مدحیہ نظموں میں عربی شاعری کی اسی مروجہ ہیئت کو اپنایا۔ فرق بس اتنا ہوا کہ عربی میں صرف قافیہ تھا، فارسی شعرا نے اس پر ردیف کا اضافہ کر دیا۔ بعد کے شعرا نے اسی کی تقلید کی اور یہ ہیئت قصیدے کے لیے مخصوص ہوگئی۔ اردو میں بھی قصیدے کی اسی ہیئت نے بار پایا۔ اگر چہ مدح اور ہجو کے مضامین کے لیے بعض دوسری ہیئتیں مثلاً مثنوی، مخمس اور مسدس وغیرہ بھی استعمال کی گئی ہیں لیکن قصیدے کا اطلاق اسی نظم پر ہوتا ہے جس کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے دوسرے مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ یہ لازمی نہیں کہ ہر قصیدے میں ردیف بھی ہو لیکن مذکورہ قیود میں قافیے کا ہونا لازمی ہے۔ مثنوی، مخمس اور مسدس وغیرہ کو قصیدہ کہنا صریحاً غلط ہے۔

قصیدے میں اشعار کی کم سے کم تعداد کسی نے سات، کسی نے بارہ[5] کسی نے پندرہ[6] کسی نے بیس، کسی نے اکیس[7] اور کسی نے پچیس[8] بتائی ہے۔ زیادہ سے زیادہ اشعار کے لیے عام خیال ہے کہ کوئی حد نہیں۔ لیکن بعض اہلِ قلم نے ان کی تعداد سو[9]، ایک سو بیس[10] اور ایک سو ستر[11] لکھی ہے۔ بالعموم دو سو اشعار تک کے قصائد ملتے ہیں لیکن مستثنیات کی کمی نہیں مثلاً نصرتی کا ایک قصیدہ دو سو بیس اشعار اور قدر بلگرامی کا قصیدہ 'آئینۂ محبوب' دو سو تیس اشعار کا ہے۔ سودا کے شاگرد کے ایک ہجویہ قصیدے میں آٹھ سو سے زیادہ اشعار ہیں اور شاطر مدراسی کا قصیدہ 'اعجازِ عشق' 1396 اشعار پر مشتمل ہے۔

قصیدے کا پہلا شعر تو مطلع ہوتا ہی ہے لیکن کچھ شعروں کے بعد درمیان میں بھی مطلع کہے جاتے ہیں۔ طویل قصیدوں میں مطلعوں کی تعداد کبھی کبھی پانچ تک پہنچ جاتی ہے۔ اکثر تازہ مطلع سے قصیدے میں ایک نیا لطف اور زور پیدا ہو جاتا ہے۔ دو مطلعوں کے قصیدے کو ذو مطلعین اور دو سے زیادہ معطلوں کے قصیدے کو ذوالمطالع کہتے ہیں۔[12]

عربی کی ابتدائی شاعری میں قصیدے کا موضوع بہت وسیع تھا۔ اس میں شعرا کی روزمرہ زندگی، ذاتی تجربات، وارداتِ عشق، ملکی حالات اور مناظرِ فطرت وغیرہ کی روح کارفرما تھی۔ زمانۂ جاہلیت کے قبائلی سماج میں شعرا بہت غیور ہوتے تھے۔ افراد کی مدح و ستائش ان کا شیوہ نہ تھا۔ عربی میں مدحیہ قصائد کا آغاز کافی بعد میں ہوا اور اس وقت بھی مدح و ستائش صلہ و انعام سے بے نیاز ہو کر کی جاتی تھی، لیکن بے غرض مدح و ستائش کی یہ روش اپنی اصلی حالت پر قائم نہ

رہ سکی اور قصیدے صلہ و انعام کے حصول کے لیے کہے جانے لگے۔ رفتہ رفتہ خلفا و امرا کی مدح سرائی کر کے انعام و اکرام حاصل کرنے کا عام رواج ہو گیا۔ یہی زمانہ تھا جب فارسی میں قصیدہ گوئی کی ابتدا ہوئی۔ چنانچہ فارسی شعرا نے قصیدے کی بنیاد زیادہ تر سلاطین و امرا کی مدح و ستائش اور صلہ و انعام کے حصول پر رکھی۔ جب مدح سے کام نہ نکلتا تھا تو ہجو پر کمر باندھتے تھے۔ مختصر یہ کہ اردو تک پہنچنے سے پہلے قصیدے کا اصل موضوع مدح یا ہجو کی شکل میں متعین ہو چکا تھا۔ اردو میں بالعموم اسی کی پیروی کی گئی اور اس میں بھی مدح کا پلہ بھاری رہا۔

قصیدے کا تصور اگر چہ مدح اور ہجو کے ساتھ وابستہ ہے لیکن اس کے دوسرے موضوعات بھی ملتے ہیں۔ فارسی میں بعض قصائد میں پند و موعظت اور اخلاق و حکمت وغیرہ کے مضامین نظم کیے گئے ہیں۔ اردو میں کیفیتِ بہار، گردشِ چرخ یا انقلابِ روزگار وغیرہ کو قصیدے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ کلیم دہلوی کا ایک قصیدہ 'روضۃ الشعرا' شعرا کے حالات پر مشتمل تھا۔ سودا نے ایک قصیدے میں نواب شجاع الدولہ اور حافظ رحمت خاں کی جنگ کا حال لکھا ہے۔ سودا کے شاگرد کا ایک قصیدہ 'برّشِ شمشیر' بظاہر مصحفی کی ہجو میں ہے لیکن اس قصیدے کا موضوع بڑی حد تک تنقیدِ شعر ہے۔ اسی طرح کئی قصیدے اور ہیں جن میں مدح و ہجو سے قطعِ نظر کر کے شعرا نے دوسرے موضوعات پر طبع آزمائی کی ہے۔

مولانا حالی نے قصیدے اور مرثیے کے فرق کو واضح کرنے کے لیے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ

"زندوں کی تعریف کو قصیدہ بولتے ہیں اور مردوں کی تعریف کو جس میں تاسف اور افسوس بھی شامل ہوتا ہے مرثیہ کہتے ہیں۔" (مقدمۂ دیوانِ حالی، ص212)

لیکن بزرگانِ دین کی شان میں جو قصائد ہیں ان کے پیشِ نظر یہ پوری طرح صحیح نہیں ہے۔ قصیدے اور مرثیے میں بنیادی فرق زندوں اور مردوں کی تعریف کا نہیں بلکہ یہ ہے کہ قصیدے میں مدح کی جاتی ہے اور مرثیے میں کسی کی موت پر اظہارِ افسوس کیا جاتا ہے۔

جہاں تک قصیدے کے اصل موضوع کا تعلق ہے یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ قصیدہ مدح یا ہجو تک محدود نہیں رہا۔ جس طرح اردو شاعری میں مرثیے کا اصل موضوع واقعۂ کربلا تھا لیکن مرثیہ گویوں نے اس کو ایک خاص قسم کی نظم بنا دیا جس میں بہت سے ضمنی مضامین داخل ہو گئے اسی طرح قصیدے کا میدان بھی مدح یا ہجو سے زیادہ وسیع ہے۔ مرثیے کی طرح قصیدہ بھی ایک خاص قسم کی نظم ہے جس کا مزید جائزہ لینے کے لیے اس کے اجزائے ترکیبی پر نظر ڈالنا ہوگی۔ قدیم نقادوں کے مطابق ان اجزائے ترکیبی کی الگ الگ شرطیں بھی ہیں۔ اجزا سے بحث کرنے

میں ہم حسب ضرورت انھیں بھی پیش نظر رکھیں گے۔
عربی شعرا قصیدے کی ابتدا میں عشقیہ اشعار لکھتے تھے جن کو تشبیب کہتے تھے، پھر کسی سلسلے میں ممدوح کا ذکر کرتے تھے اس کو تخلیص، تخلص یا مخلص کہتے تھے۔ اس کے بعد ممدوح کی تعریف ہوتی تھی جس کو مدح یا تحمید کہتے تھے اور آخر میں دعا پر خاتمۂ کلام ہوتا تھا جس کو براعۃ الختام یا حسن المقطع کہتے تھے۔ فارسی میں رودکی نے انھیں چار ارکان کو برقرار رکھا اور بعد کے شعرا نے اسی کی تقلید کی۔ فارسی میں تخلص کے لیے گریز کا لفظ بھی استعمال کیا گیا۔ یہی چار ارکان: تشبیب، گریز، مدح اور دعا، اردو قصیدے کے بھی اجزائے ترکیبی ہیں۔ مدح کے بعد اور دعا سے پہلے اکثر عرض حال یا حسن طلب کا حصہ بھی پایا جاتا ہے لیکن یہ لازمی نہیں۔
تشبیب سے وہ اشعار مراد لیے جاتے ہیں جو قصیدے کی ابتدا میں تمہید کے طور پر لکھے جاتے ہیں۔ عربی شعرا اس میں عموماً عشقیہ اشعار قلمبند کرتے تھے۔ اسی رعایت سے اس کو تشبیب یا نسیب کے نام سے موسوم کیا گیا۔ فارسی اور اردو میں تشبیب میں عشقیہ مضامین کی تخصیص نہیں رہی بلکہ ہر قسم کے مضامین نظم کیے جانے لگے۔ موسم بہار، واردات حسن و عشق، رندی و سرمستی، دنیا کی بے ثباتی، زمانے کی شکایت، آسمان کا شکوہ، علم و فن کی ناقدری، پند و موعظت، مکالمہ و مناظرہ، خواب کا بیان، فخر و خودستائی، شاعری کی تعریف، فن شعر سے بحث، معاصرین پر طعن و تعریض، تاریخی واقعات اور ذاتی و ملکی حالات وغیرہ تشبیب کے خاص خاص موضوعات ہیں۔ ہیئت، نجوم، منطق، فلسفہ، حکمت، اخلاق، تصوف، موسیقی اور دیگر مشرقی علوم و فنون کے تصورات اور اصطلاحات پر بھی تشبیب کے اشعار کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ایک پری یا معشوقہ کا ذکر کیا جاتا ہے یا خوشی کو مجسم تصور کرکے اس کی آمد اور سراپا بیان کیا جاتا ہے۔ ان مضامین کے ساتھ تشبیب میں غزل کی شمولیت کا بھی عام رواج ہے۔ دراصل قصیدے کا یہی وہ حصہ ہے جس سے اس میں وسعت اور تنوع پیدا ہوتا ہے۔ تشبیب کے بعض مضامین کی متفرق مثالیں ملاحظہ ہوں:

تیغ اُردی نے کیا ملک خزاں مستاصل	اٹھ گیا بہمن و دَے کا چمنستاں سے عمل
دیکھ کر باغ جہاں میں کرم عز و جل	سجدۂ شکر میں ہے شاخ ثمر دار ہر ایک

لڑکھڑاتی ہوئی پھرتی ہے خیاباں میں نسیم
پاؤں رکھتی ہے صبا صحن میں گلشن کے سنبھل

(سودا)

سنگ کو اتنے لیے کرتا ہے پانی آسماں　　منہ پہ لاوے آرسی تا عیبِ روئے مردماں
ختم اِس پر ہو چکی بد خلقی و بد خصلتی　　پھر نہ آیا اِس کے گھر اِس کا گیا جو میہماں
دیکھ ٹک احوال عنقا کا کہ اِس ظالم کے ہاتھ
نام پیدا گر کرے کوئی تو مٹتا ہے نشاں

(سودا)

شب کو میں اپنے سر بسترِ خوابِ راحت　　نشۂ علم میں سرمستِ غرور و نخوت
مزے لیتا تھا پڑا علم و عمل کے اپنے　　تھا تصور مرا ہر آن میں تصدیقِ صفت
گہہ ملاحد کی تھی تردید کلامِ الحاد　　گہ وجودی و شہودی سے بیانِ وحدت
کبھی کرتا تھا قرانِ مہ و زہرہ پہ نظر　　تھا کبھی دیکھتا مریخ و زحل کی رجعت

(ذوق)

پی چکے گو کہ مئے صافِ سخن کو مے نوش　　رہ گئی ساغر و مینا و سبو میں تلچھٹ
دو قصیدے جو سنے مصحفی و انشا کے　　واقعی سکہ رائج ہیں و لیکن سِلپٹ
لو سنو گوشِ توجہ سے ذرا نظمِ فصیح
وہ مئے صاف نہیں نام کو جس میں تلچھٹ

(امیر مینائی)

تشبیب کا پہلا شعر قصیدے کا پہلا شعر یعنی مطلع ہوتا ہے اور اسی سے شاعر کے کمال کا امتحان شروع ہو جاتا ہے۔ مطلع کے لیے یہ شرط ہے کہ وہ بلند پایہ اور شگفتہ ہو۔ اس میں کوئی جدت آمیز بات بیان کی جائے تاکہ سننے والا ہمہ تن گوش ہو جائے اور بعد کے اشعار کا اچھا اثر مترتب ہو۔ مثلاً:

صباحِ عید ہے اور یہ سخن ہے شہرۂ عام　　حلال دخترِ رز بے نکاح و روزہ حرام
برجِ حمل میں بیٹھ کے خاور کا تاجدار　　کھینچے ہے اب خزاں پہ صفِ لشکرِ بہار

(سودا)

صبح دم دروازۂ خاور کھلا　　مہرِ عالم تاب کا منظر کھلا

(غالب)

تشبیب کے لیے دوسری شرط یہ ہے کہ اس میں جو مضامین نظم کیے جائیں وہ ممدوح کے

مرتبے اور حیثیت سے مناسبت رکھتے ہوں تا کہ ان میں اور بعد کے مدحیہ اشعار میں کوئی معنوی تضاد نہ پیدا ہو۔ مثال کے طور پر سلاطین و امرا کی شان میں تشبیب میں عاشقانہ اور رندانہ مضامین شامل کیے جاسکتے ہیں لیکن بزرگانِ دین کی مدح میں اس قسم کی تشبیبیں مستحسن نہیں خیال کی جاسکتیں۔ اکثر قصیدہ گویوں نے اس اصول کو مدِ نظر رکھا ہے لیکن بزرگانِ دین کی مدح میں رندانہ اور عاشقانہ تشبیبیں مفقود نہیں ہیں۔ عربی میں قصیدہ بانت سعاد اس کی مثال ہے۔ اردو میں سودا نے قصیدہ در منقبتِ حضرت فاطمۃ الزہرا میں عاشقانہ تشبیب روا رکھی ہے۔[13] مومن نے مذہبی بزرگوں کی شان میں کئی قصیدوں کی تشبیب میں عاشقانہ اور رندانہ تشبیب لکھی ہے۔ اسی طرح عزیز، صفی، اور محشر وغیرہ نے بھی بزرگانِ دین کی مدح میں عاشقانہ اور رندانہ تشبیبیں لکھی ہیں۔

تشبیب میں جو غزل شامل کی جاتی ہے اس کی نوعیت عام غزل سے مختلف ہونا چاہیے۔ چونکہ وہ قصیدے کا جز ہوتی ہے اس لیے اس میں قصیدے کے لب و لہجہ کا ہونا لازمی ہے ورنہ بے جوڑ معلوم ہوگی اور کلام میں ناہمواری پیدا ہو جائے گی۔ قصیدے میں غزل کا رنگ ملاحظہ ہو:

شکستِ وعدۂ ساقی سے دل ہے اتنا چور   کہ جائے اشک نکلتے ہیں ریزۂ مِینا
(سودا)

روشن ہوں اک چراغ سے جوں نخلِ شمع داں   پہنچا ہے داغ دل کا مرے استخواں تلک
(سودا)

تشبیب کے لیے ایک اور شرط یہ بتائی ہے کہ اس کے اشعار مدح سے زیادہ نہ ہوں۔ ابنِ رشیق نے اس کو قصیدے کے معائب میں شمار کیا ہے کہ تشبیب زیادہ ہو اور مدح کم[14] تشبیب کے سلسلے میں یہ شرط کافی اہم ہے کیوں کہ اس سے قصیدے کی اصل غرض و غایت کا پتہ چلتا ہے۔ قصیدے کا اصل موضوع مدحت طرازی تھا۔ مداح اور ممدوح کے تعلق اور حصولِ صلہ و انعام میں خاطر خواہ کامیابی کے لیے یہ ایک نفسیاتی تقاضا تھا کہ قصیدے میں مدحیہ اشعار پر زیادہ زور دیا جائے اور ان کی تعداد دیگر اشعار سے زیادہ ہو۔ بزرگانِ دین کی مدح بھی مذہبی جوش، عقیدت مندی اور حصولِ ثواب کی خواہش پر مبنی تھی۔ ان محرکات کی آسودگی بھی اسی وقت ہوسکتی تھی جب مدح کا پورا پورا حق ادا کیا جائے۔ قصیدے کے حدود میں تشبیب کی حیثیت دراصل تمہید سے زیادہ نہ تھی۔ ظاہر ہے کہ اگر کسی مضمون کی تمہید نفسِ مضمون سے زیادہ طویل ہو جائے تو یہ اس کی بڑی خامی ہوگی۔ عربی میں بنی امیہ کے زمانے میں تشبیب کا اس قدر رواج

ہو گیا تھا کہ اس کے بغیر قصیدہ پسند نہیں کیا جاتا تھا۔ رفتہ رفتہ اس رجحان نے یہاں تک ترقی کی تھی کہ تشبیب کے اشعار مدح کے اشعار سے زیادہ ہونے لگے تھے۔ ایک شاعر نے خراسان کے ایک عامل کی شان میں ایک قصیدہ کہا جس کی تشبیب میں تقریباً سو اشعار تھے لیکن مدح میں صرف دس شعر کہے گئے تھے۔ عاملِ خراسان پر اس کا جو ردِ عمل ہوا وہ یہ تھا کہ ''تمام زورِ طبیعت تو تو نے تشبیب میں خرچ کر ڈالا میری مدح کیا خاک کہی۔''[15] اردو شعرا نے بیشتر اس کا خیال رکھا ہے حالانکہ کہیں کہیں اس سے بے اعتنائی بھی برتی گئی ہے۔ مثلاً شاہزادہ سلیمان شکوہ کی شان میں انشا کے ایک قصیدے کی تشبیب کے اشعار مدح سے زیادہ ہو گئے ہیں۔[16] اسی طرح عزیز لکھنوی کے بعض قصیدوں میں تشبیب کے مقابلے میں مدح مختصر ہے۔

تشبیب کے بعد شاعر کسی تقریر سے ممدوح کا ذکر چھیڑتا ہے۔ اس کو گریز کہتے ہیں۔ اس کو دو سرکش بیلوں کو ایک جوئے میں جوتنے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ جس کا سبب یہ ہے کہ یہ حصہ تشبیب اور مدح کے بے ربط اجزا میں ربط پیدا کرتا ہے۔ گریز کا سب سے بڑا حسن یہ خیال کیا جاتا ہے کہ تشبیب کہتے کہتے شاعر مدح کی طرف اس طرح گھوم جائے جیسے بات میں بات پیدا ہو گئی ہو۔ گریز کی یہی وہ خوبی ہے جس کی وجہ سے وہ قصیدے کا مہتم بالشان حصہ اور شاعر کے کمال کا معیار سمجھا جاتا ہے۔ گریز ایک شعر کے ذریعے سے بھی کیا جاتا ہے اور اس کے لیے ایک سے زائد اشعار بھی کہے جاتے ہیں۔ عربی شعرا ابتدا میں گریز کی طرف زیادہ توجہ نہیں کرتے تھے۔ چنانچہ ان کی تشبیب اور مدح میں کوئی خاص ربط نہیں ہوتا تھا۔ لیکن شعرائے متاخرین نے اس کو ایک مستقل فن بنا دیا۔ فاسی شعرا نے بھی اس کو ایک فن کی طرح سے برتا اور اس میں طرح طرح کی جدتیں پیدا کیں۔ اردو شعرا نے بھی گریز کو یہی حیثیت دی ہے۔ سودا نے حضرت علیؓ کی منقبت کے ایک قصیدے میں بہاریہ تشبیب کے بعد اپنی شاعری کی رنگینی اور شیرینی کی تعریف کرتے ہوئے اس طرح گریز کیا ہے:

ہے مجھے فیضِ سخن اس کی ہی مدّاحی کا
ذات پر جس کی مُبرہن کُنہِ عزّ وَجل

ایک اور قصیدے کی تشبیب میں خوشی کی سراپا نگاری کے بعد ایک طویل مکالمے کے ذریعے سے گریز کیا ہے۔ اس کی چند اہم کڑیاں یہ ہیں:

ناگہ اس شوخ نے مجھ سے یہ کہا اے سودا — اب تو شیشہ مئے اندوہ کا پتھر سے پٹک
یہ کوئی طرز ہے رہنے کا زمیں پر ناداں — یہ کوئی طور ہے جینے کا ترے زیرِ فلک

نہ کبھو گھر میں ترے ناچ میں ہوتے دیکھا　　نہ ترے در پہ سنی آکے پکھاوج کی گمک
سن کے میں نے یہ کہا اس سے کہ اے مایۂ ناز　　خیر ہے بات سمجھ کر تو کہہ اتنا نہ بہک
وجہ کچھ ہوئے تو کر مجھ سے تو اس کا اظہار　　کچھ جہت ہو تو بیاں کر کہ سنوں میں بھی تنک
کر کے دریافت یہ مجھ سے کہا اس نے کہ مگر　　سمع میں تیرے نہ یہ مژدہ نہیں پہنچا اب تک
آج اس شخص کی ہے سال گرہ کی شادی　　کہ بصورت ہے وہ انسان و بسیرت ہے ملک

(دررمدح آصف جاہ نظام الملک)

قصیدے کا تیسرا حصہ مدح ہے جس میں شاعر ممدوح کے اوصاف بیان کرتا ہے۔ اس کے عموماً دو ضمنی اجزا ہوتے ہیں۔ گریز کے بعد پہلے ممدوح کی تعریف صیغۂ غائب میں کی جاتی ہے جس کو مدحِ غائب کہتے ہیں۔ پھر براہِ راس ممدوح کو خطاب کر کے تعریف کی جاتی ہے۔ اس کو مدحِ حاضر کہتے ہیں۔ مدحِ حاضر کی ابتدا بیشتر نئے مطلع سے کی جاتی ہے:

مدحِ غائب سے کھلے اس کے نہ مدّاح کا دل　　روبرو مطلعِ ثانی سے یہ عقدہ ہو حل

(سودا در منقبت حضرت علیؓ)

مدحِ حاضر میں پڑھوں مطلعِ روشن ایسا　　مطلعِ شمس کو بھی جس کی ہو واجب تجلیل

(ذوق، در مدح بہادر شاہ)

مدح میں بالعموم ممدوح کی حیثیت کی مناسبت سے جاہ و جلال، زر و دولت، عظمت و بزرگی، شرافت و نجابت، شجاعت و بہادری، عدل و انصاف، خداترسی و دیں پناہی، عفت و پاک دامانی، قناعت و راست بازی، سخاوت و مہماں نوازی، خلق و مروّت، حلم و حیا، فیوض و برکات، علمیت و قابلیت، عبادت و ریاضت، کشف و کرامات اور حمیت و خودداری وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی حسن و جمال کی تعریف بھی کی جاتی ہے۔ ان اوصاف کے علاوہ ممدوح کے ساز و سامان مثلاً فوج، تلوار، تیر، کمان، ترکش، گھوڑے، ہاتھی اور مطبخ وغیرہ کی بھی تعریف کی جاتی ہے۔ بزرگانِ دین کی مدح میں ان کے مدفن اور روضے وغیرہ کی شان میں بھی اشعار کہے جاتے ہیں۔ مدح کے مضامین کی چند مثالیں حسبِ ذیل ہیں:

علوئے مرتبہ تیرا نظر کرے جو کوئی　　رہے فلک ہی کو اس کی برنگِ شمع نگاہ
شہانسب جو ترا آسمان پر پہنچا　　ہر آسمان نے پھینکی ہے آسماں پہ کلاہ

(سودا، در مدح عالم گیر ثانی)

مصحفِ رخ ترا اے سایۂ رب العزت   کھول دے معنیٔ اتممت علیکم نعمت
تیرا دروازۂ دولت ہے مقامِ امید   تیرا دیوانِ عدالت ہے محلِ عبرت

(ذوق، در مدح بہادر شاہ)

کلکِ قدرت نے کوئی کھینچی نہیں ایسی شبیہ   گو کہ تصویریں ہزاروں ہیں مرقع ہے جہاں
آنکھ نرگس سر و قد رخسار گل غنچہ دہن   یہ وہ گلشن ہے کہ خود جس کا خدا ہے باغباں

(امیر، در مدح نواب کلب علی خاں)

کیوں نہ کوسِ لمن الملک تو مارے ہر دم   جب تری تیغ میں ہو جوہرِ برش یاں تک
کھینچ کر اپنی کمر سے جو تو مارے اک ہاتھ   شکل نقارے کی جوڑی کے دو حصہ ہو فلک
رو برو سے اگر آئینے کے اس گلگوں کو   پھینک دے چڑھ کے جو تو شرق سے لے غرب تلک
اتنے عرصے میں پھر آوے کہ اسے باور کر   عکس بھی آئینے سے ہونے نہ پاوے منفک
شوکت و شان کہوں کیا میں ترے ہاتھی کی   چرخ پر جوں مہِ نو ماتھے پہ یوں اس کے کجک
اس کی گج گاہ کی اللہ رے چہرے پر لٹک   کہکشاں جوں شبِ یلداں میں نمایاں بہ فلک

(سودا، در مدح آصف جاہ نظام الملک)

قدیم نقادوں نے اس مسئلے پر طویل بحثیں کی ہیں کہ مدح میں کن اوصاف کا ذکر کرنا چاہیے۔ اس کا ماحصل یہ ہے کہ مدح، ممدوح کی حیثیت کی مناسبت سے کرنا چاہیے۔ قصیدے میں ممدوح کی حیثیت کی تعیین ذاتی اوصاف کی بنا پر نہیں بلکہ اس طبقے کی بنا پر کی جاتی ہے جس سے ممدوح کا تعلق ہوتا ہے۔ چنانچہ ممدوح کی حیثیت اصل میں اس کی طبقاتی حیثیت ہوتی ہے اور طبقات کے فرق کے ساتھ ممدوح کے اوصاف کی نوعیت میں بھی فرق آجاتا ہے۔ ممدوح کی طبقاتی حیثیت کے مطابق اوصاف کی نوعیت کے اسی فرق کو مدِّ نظر رکھ کر مدح کرنا چاہیے۔ چنانچہ سلاطین کی مدح، وزرا اور امرا کی مدح سے مختلف ہوگی۔ اسی طرح علما و حکما کی مدح سلاطین و وزرا سے جداگانہ ہوگی۔ البتہ سلاطین کی مدح میں بادشاہوں کے اوصاف کے ساتھ وزرا، امرا، علما اور حکما کے اوصاف کا بیان بھی مستحسن ہے۔

تشبیب کے لیے ایک شرط یہ تھی کہ اس کے اشعار مدح سے زیادہ نہ ہوں جس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ مدح کے اشعار تشبیب سے زیادہ ہونا چاہئیں۔ لیکن جہاں مدح میں ضرورت سے زیادہ اختصار ٹھیک نہیں ہے وہاں اس میں ضرورت سے زیادہ طوالت بھی مناسب نہیں سمجھی

جاتی۔ قصیدہ عموماً سلاطین و اربابِ دولت کی مدح میں کہا جاتا تھا اور انھیں کے حضور میں پڑھا جاتا تھا۔ یہ شرط ممدوح کی نازک مزاجی اور سنانے کی قید کی تابع ہے۔

مدح کے بعد شاعر اپنے ذاتی حالات اور اغراض و مطالب کے بیان کے بعد ممدوح یا ممدوح کے دوستوں کو دعا دے کر قصیدہ ختم کر دیتا ہے۔ ان اجزا کو بالترتیب عرضِ حال، حسنِ طلب اور دعا کہتے ہیں۔ ان میں صرف دعا لازمی ہے۔ عرضِ حال اور حسنِ طلب کا ہونا ضروری نہیں۔ دعا میں اکثر ممدوح کے دشمنوں کے لیے بددعا بھی شامل ہوتی ہے۔ چونکہ دعا کے اشعار کے بعد سلسلۂ کلام منقطع ہو جاتا ہے اور سننے والے کے ذہن میں یہی رہ جاتے ہیں اس لیے بہت کچھ ان اشعار پر بھی قصیدے کی کامیابی کا انحصار ہوتا ہے۔ حسنِ طلب میں شاعر اپنا مدعا ظاہر کرتا ہے اس لیے یہ بھی کافی نازک مقام ہوتا ہے۔ اس موقعے پر ممدوح کی نفسیات کا پورا پورا خیال رکھ کر اظہارِ مطالب اس ڈھنگ سے کرنا چاہیے کہ اس کی طبیعت پر گراں نہ گزرے۔ مثلاً قصیدہ در مدحِ بسنت خاں میں سودا کہتے ہیں:

لیکن نہ یہ سمجھیو اس گفتگو سے ہرگز منظور مجھ کو تیری ہمت کا امتحاں ہو
کس واسطے کہ مجھ کو اتنا ہی چاہیے ہے جامہ ہو ایک بر میں کھانے کو نیم ناں ہو
سو تو زیادہ اس سے تیرا کرم ہے مجھ پر کفرانِ نعمت اوپر قادر نہ یہ زباں ہو
اتنی ہی آرزو ہے کچھ عمر ہو جو باقی مصرف جہاں میں اس کا تیرے قدم کے یاں ہو

دعا میں عام طور سے یہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے کہ شاعر اپنے آپ کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ اب سلسلۂ کلام کو دعائیہ پر ختم کر اور پھر دعا دیتا ہے۔ اس طریقے میں کوئی حسن نہیں ہوتا۔ غالب نے قصیدہ در مدحِ بہادر شاہ میں مدح کے ساتھ آخر کے ایک مصرع میں دعا شامل کر کے جدت اور لطافت کا حق ادا کر دیا ہے:

ہے ازل سے روائیِ آغاز ہو ابد تک رسائیِ انجام

مذہبی قصائد کے آخر میں عموماً ممدوح کے دوستوں کو دعا اور دشمنوں کو بددعا دی جاتی ہے:

نخلِ اُمید سے اپنے ہوں بر و مندِ محبّ ہو محبت نہ تری جن کو نہ پاویں وہ پھل
(سودا، در منقبت حضرت علیؓ)

صرفِ اعدا اثرِ شعلۂ دودِ دوزخ وقفِ احباب گل و سنبلِ فردوسِ بریں
(غالب، در منقبت حضرت علیؓ)

رہینِ داغ عدو کار ہے دلِ مایوس　　مدام پھولے پھلے دوستوں کا نخلِ مراد

(مومن درنعت)

قصیدے کے ان اجزائے ترکیبی کو مطلع، تخلص اور مقطع کے ناموں سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ اس تقسیم کے مطابق مطلع کے تحت تشبیب، تخلص کے تحت گریز اور مدح، اور مقطع کے تحت دعا (مع عرضِ حال وحسنِ طلب) کا شمار ہوتا ہے۔

مختلف اجزائے ترکیبی کے شرائط کا لحاظ رکھنے کے علاوہ قصیدے میں چار موقعوں پر شاعرانہ اہتمام کی خاص ضرورت سمجھی جاتی تھی۔ بار آگاہ نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا ہے:

> ''ادبا عرب وعجم کے متفق ہوکر کہے ہیں کہ شاعر قصیدے میں چار جگہ اہتمام زیادہ صرف کرے۔ اوّل مطلع میں یا واسطے کہ جو پہلے مستمعان کے سمع میں پہنچتا ہو مطلع ہے۔ اگر وہ جودت وخوبی میں طاق ہو سامع دوسرے ابیات کے سننے کا مشتاق ہو۔ دوسرا گریز میں جوں چاہے بذل مجہود کرے کیا واسطے کہ اوّل تشبیب سے آخر تک کلام ایک اسلوب پر تھا اب وضعِ دیگر کو پہنچا پس اگر گریز بطرزِ دلآویز کرے سامع طرب انگیز ہوئے۔ تیسرا اگر شاعر قصیدے میں تعرض بہ ذکرِ مدعا یا عرضِ مدعا کرے بآئینِ دل پذیر و اندازِ بے نظیر... چوتھا درستیِ خاتمہ میں سعی بلیغ کرے، کیا واسطے کہ مقطعِ جید دل نشیں قصور وفتورِ ابیاتِ پیش کا ساتر ہوتا ہے اور پے سخنان سب خللوں کو کھوتا ہے۔''
>
> (بحوالہ اردو تنقید کی تاریخ، جلد اوّل، از مسیح الزماں، ص 75-74)

قصیدے کے بظاہر ایک دوسرے سے جداگانہ اجزائے ترکیبی میں ایک باطنی ربط ہوتا ہے۔ مختلف حصوں پر الگ الگ قوت صرف کرنے کے علاوہ ان میں معنوی تعلق اور بیانیہ ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے شاعر کو بڑی فن کارانہ تعمیر سے کام لینا پڑتا ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

> ''... مثنوی کے بعد (اور شاید اس سے بھی زیادہ) قصیدہ ہی وہ فن ہے جس میں شاعر معمار کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے اور اپنی اس ذہانت کو استعمال میں لاتا ہے جو اختلافِ اجزا کے باوجود ہیئت کی وحدت پیدا کرتی ہے۔''
>
> (مباحث از ڈاکٹر سید عبداللہ، ص 597)

قصیدے کی زبان شاندار اور لہجہ پرشکوہ ہوتا ہے۔ الفاظ کی شان وشوکت ترکیبوں کی بلند آہنگی،

جوش اور جزالت اس کا معیار ہیں۔ منحوس، رکیک، مبتذل اور بازاری الفاظ کا استعمال اس کے عیوب میں داخل ہے۔ قصیدے میں سلاطین و امرا اور دوسری مقتدر ہستیوں کی مدح کو مرکزیت حاصل تھی۔ چونکہ مدح کے مضامین بارعب اور پروقار ہوتے تھے اس لیے اندازِ بیان پر ان کا اثر پڑنا لازمی تھا۔ قصیدے کا جوش و خروش اور زورِ بیان بڑی حد تک مدح کا رہینِ منت ہے۔ کلام کی ہمواری کے خیال سے یہ خصوصیات قصیدے کے دوسرے اجزا کے لیے بھی ضروری ہو گئیں۔ الفاظ کی شان و شوکت کے علاوہ تسلسلِ بیان، طرزِ ادا کی جدت، تشبیہات و استعارات کی فراوانی، صنائع کا التزام اور مشکل زمینیں اختیار کرنا اور علوئے فکر و رفعتِ خیال قصیدہ گو کے کمال کی کسوٹی ہیں۔

اصنافِ شاعری میں قصیدہ ہی ایک ایسی صنف ہے جس میں دقت پسندی کو کمال کا معیار قرار دیا گیا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ قصیدہ ثقیل الفاظ، مغلق تراکیب، ادق علمی اصطلاحات اور بعید از فہم خیالات کے مجموعے کا نام ہے۔ جن قصیدہ گویوں نے یہ سمجھا ہے ان سے غلطی ہوئی ہے۔ قصیدہ گو کی کامیابی اس میں ہے کہ اندازِ بیان جاذبِ نظر اور مضامین قابلِ توجہ ہوں۔ ان کو سمجھنے میں چاہے دقت ہو لیکن جب سمجھ میں آ جائیں تو لطف ضرور حاصل ہو۔ خشک اور بے مزہ دقت پسندی قصیدے کا معیارِ کمال نہیں ہے۔ اس میں خیال و بیان کی جو پیچیدگیاں اور بے اعتدالیاں ملتی ہیں ان میں سے اکثر سلاطین و امرا کے ذوق، درباروں کے ماحول اور معاصرین پر سبقت لے جانے کی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ فارسی میں بعض شعرا نے اپنے تبحرِ علمی کے مظاہرے اور صنعتوں اور اصطلاحوں کی مثالیں پیش کرنے کے خیال سے بھی ایسے قصیدے لکھے ہیں ورنہ حقیقت یہ ہے کہ قصیدے کے ساتھ فنکاری کا ایک نہایت خوبصورت تصور وابستہ تھا جس کی تائید ولی کے اس شعر سے ہوتی ہے جس میں انھوں نے سر سے پاؤں تک معشوق کے حسن و جمال کو انوری کے قصیدے سے تشبیہ دی ہے:

تو سرسوں قدم تلک جھلک میں
گویا ہے قصیدہ انوری کی

قصیدے کی زبان اور فن کا مخصوص اور انفرادی تصور تو وہی ہے جس کی اوپر وضاحت کی گئی لیکن اس میں، خاص طور سے اس کی تشبیب میں، متغزلانہ اور رنگین اسالیب بھی پائے جاتے ہیں۔ کامیاب شکل میں ان کا لب و لہجہ غزل کے مقابلے میں قصیدے کی ساخت اور آہنگ سے زیادہ قریب ہوتا ہے۔

خارجی شکل کے اعتبار سے قصیدے کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تمہیدیہ اور دوسری خطابیہ۔ تمہیدیہ قصیدے میں تشبیب اور گریز کے اجزا ہوتے ہیں۔ دراصل تشبیب، گریز، مدح اور دعا تمہیدہ قصیدے ہی کے اجزائے ترکیبی ہیں اور اسی کا زیادہ رواج تھا۔ خطابیہ قصیدے میں تشبیب اور گریز کے اجزا نہیں ہوتے بلکہ شروع ہی سے ممدوح کو خطاب کر کے تعریف کی جاتی ہے۔

مضامین کے اعتبار سے قصیدے کی چار قسمیں ہیں: مدحیہ، ہجویہ، وعظیہ اور بیانیہ۔ مدحیہ اور ہجویہ تو بالترتیب ان قصیدوں کو کہتے ہیں جن میں کسی کی مدح یا ہجو کی جاتی ہے۔ وعظیہ کے تحت وہ قصیدے آتے ہیں جن میں پند و نصیحت کے مضامین نظم کیے جاتے ہیں۔ بیانیہ ان قصیدوں کو کہتے ہیں جن میں مختلف کیفیات مثلاً موسم بہار، شہروں کی تباہی یا دوسرے حالات و واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ بالعموم مدحیہ قصائد لکھے گئے ہیں، اس لیے قصیدے سے عرفِ عام میں صرف مدح مراد لی جاتی ہے لیکن اصطلاحی نقطۂ نظر سے یہ صحیح نہیں ہے۔ قصیدے کی مخصوص ہیئت میں جو ہجویہ اشعار کہے جائیں انھیں قصیدے ہی کے تحت رکھنا چاہیے۔ موضوع کی بنا پر مدح یا ہجو وغیرہ کی علیحدہ گروہ بندی سے نہ صرف قصیدہ بلکہ ایسی تمام اصنافِ سخن کا مخصوص تصور قائم نہیں رہ سکتا جن کی اساس خارجی ہیئت پر ہے۔ قصیدے کو مدح کا مترادف سمجھنا یا اس میں جو ہجو لکھی جائے اس کو علیحدہ حیثیت دینا اس لحاظ سے بھی خلطِ مبحث سے خالی نہیں۔

تشبیب کے مضامین کے اعتبار سے بھی قصیدے کی قسمیں کی جاتی ہیں۔ مثلاً تشبیب میں بہار کا ذکر ہو تو بہاریہ، عشق و عاشقی کے مضامین ہوں تو عشقیہ، ذاتی حالات کا بیان اور آسمان و زمانہ کی شکایت ہو تو حالیہ اور شاعر اپنے کمالات و امتیازات کا بیان کرے تو فخریہ۔ بقول مولوی عبدالحق:

> "قدیم دکنی میں قصیدے کی ایک قسم چرخیات سے موسوم کی گئی ہے۔ یہ وہ قصائد ہیں جن کی تشبیب فلکیات سے متعلق ہوتی ہے۔"
>
> (نصرتی از عبدالحق، ص 237)

قصیدے کی ایک قسم دعائیہ بھی ہے۔ اس میں شروع سے دعائیہ اشعار ہوتے ہیں۔ ممدوحین کے اعتبار سے بھی قصیدوں کی دو واضح قسمیں کیں جا سکتی ہیں۔ ایک وہ قصیدے جو بزرگانِ دین کی شان میں ہیں، دوسرے وہ قصیدے جو سلاطین و امرا یا دوسرے لوگوں کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ قصیدے کی ایک عجیب و غریب قسم کی قصیدی ہے۔ یہ نام ان قصائد کو دیا گیا ہے جو ریختی کے طرز میں لکھے گئے ہیں۔ جان صاحب کہتے ہیں:

قصیدہ مرد ہیں کہتے قصیدی میں نے کہی
تصدق ان کے سے سرسبز ہوں پھلوں پھولوں
(در مدح نواب کلب علی خاں)

کبھی کبھی قصیدے کو اس کے قافیے کے آخری حرف سے موسوم کیا جاتا ہے مثلاً قصیدۂ جیمیہ، قصیدۂ رائیہ، قصیدہ لامیہ اور قصیدہ میمیہ وغیرہ۔ اکثر شعراء نے قصائد کو عنوان یا نام دینے کا بھی التزام کیا ہے۔ باب الجنت، بحر بیکراں، نئ رزمیۂ بہار، فریاد زندانی، مطلع انوار اور درِ نجف بعض اردو قصائد کے عنوانات ہیں۔ عنوان رکھنے کا ایک طریقہ یہ ہے کہ قصیدے کے کسی شعر میں اس کا ذکر کردیتے ہیں۔ مثلاً:

جب تلک اس سے برآوے مری امید وال
تا مسمیٰ رہے یہ نظم بہ باب الجنت
(سودا، در منقبت حضرت علیؓ)

خطابِ تازہ دیا اس نے مطلعِ انوار
سُنا جو ہاتفِ غیبی نے یہ قصیدہ منیر
(در نعت)

اس سے قطعِ نظر کرکے نظموں کی طرح بھی قصیدوں کے عنوان درج کیے گئے ہیں۔ محسن کاکوروی کا قصیدہ مدیحِ خیر المرسلین، عزیز لکھنوی کا قصیدہ شمعِ حرم اور اسمٰعیل میرٹھی کا قصیدہ جریدۂ عبرت اس کی مثال ہیں۔ جدید شعرا نے زیادہ تر یہی روش اختیار کی ہے۔

صنفِ سخن کی حیثیت سے قصیدے کے صوری و معنوی خط و خال نہایت واضح اور منفرد ہیں۔ قصیدہ محض قافیہ و ردیف کی مقررہ ترتیب کا نام نہیں ہے بلکہ اس کے ساتھ موضوع، طرزِ فکر، اسلوبِ بیان، اور اجزائے ترکیبی کی مخصوص روایات بھی رہی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا شمار اردو کی بڑی اصنافِ سخن میں ہوتا ہے۔

حواشی

(1) ہفت قلزم، جلد ہفتم، ص 38، غیاث اللغات، ص 283، اردو میں 'گاڑھا یا دلدار گودا'، ملاحظہ ہو نور اللغات، جلد سوم، ص 669

(2) اشتقاقِ قصیدہ را از قصد است و آں توجہ درروے نہادن است بچیزے وجائے و مقصود را از بہر آں مقصود گویند کہ مردم روے دل بہ طلبِ تحصیلِ آں آوردہ باشند و قصیدہ فعلے باشد بمعنی مفعول یعنی مقصودِ شاعر است بایرادِ معانی مختلف و ذکرِ اوصافِ مختلف از مدح وہجا وغیر آں۔"

خطبہ کلیات فائز، فائز دہلوی اور دیوانِ فائز مؤلفہ ومرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، طبع دوم، ص159-160

(3) دیباچہ دیوانِ باقر آگاہ، بحوالہ اردو تنقید کی تاریخ، جلد اوّل از مسیح الزماں، ص 74
''وجہِ تسمیہ انیست کہ در قصیدہ معنیٰ جلیلہ کثیرہ مندرج می گردد کہ در مذاقِ طبع مستقیم لذیذ آید۔'' غیاث اللغات، ص283

(4) تاریخ قصائدِ اردو از مولوی جلال الدین جعفری: ص2

(5) ہفت قلزم، جلد ہفتم، ص38

(6) غیاث اللغات، ص283

(7) کاشف الحقائق، ص195

(8) تاریخِ ادبِ اردو مترجمہ مرزا محمد عسکری، ص14

(9) ایوانِ قصیدہ کے ارکانِ اربعہ از ضیا احمد بدایونی، نگار، لکھنؤ، اصناف سخن نمبر، ص49

(10) دیباچہ دیوانِ باقر آگاہ بحوالہ اردو تنقید کی تاریخ، جلد اوّل، ص74

(11) تاریخ ادب اردو، ص14

(12) ہفت قلزم، جلد ہفتم، ص8

(13) بحوالہ سودا از شیخ چاند، ص191، یہ قصیدہ مطبوعہ کلیات میں نہیں ہے۔

(14) شعرالہند، حصہ دوم، ص331

(15) ادب العرب از ڈاکٹر زبیر احمد، ص368

(16) اس قصیدے کا مطلع ہے:

صبح دم میں نے جو لی بسترِ گل پر کروٹ
جنبشِ بادِ بہاری سے گئی آنکھ اُچٹ

○

(ماخذ: اردو میں قصیدہ نگاری: ڈاکٹر ابو محمد سحر، سن اشاعت 2000، ناشر: تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی)

قصیدہ کا فن

قصیدہ کی تعریف

قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے۔اس کا مادہ 'قصد' ہے۔اس کے چند لغوی معنوں کا یہاں ذکر کیا جاتا ہے جن سے صنف قصیدہ کے اغراض و مقاصد اور مواد و ہیئت پر روشنی پڑتی ہے۔ یہی نہیں ان سے لفظ قصیدہ کی تعریف و توضیح بھی ہو جاتی ہے۔

(1) القصد: ارادہ کرنا، چونکہ قصیدہ بالقصد کہا جاتا ہے۔اس لیے اس معنی سے صنف قصیدہ کی مناسبت واضح ہے۔ اعلیٰ درجے کی شاعری فکر شاعر سے ایک جوئے بار کی طرح پھوٹ پڑتی ہے۔اس کے باوجود شاعری کی ہر قسم میں کسی نہ کسی حد تک آورد ضرور ہوتی ہے۔قصیدہ بھی اس سے باہر نہیں۔ یہ امر مسلم ہے کہ قصیدہ میں قصد اور آورد کا حصہ زیادہ ہوتا ہے تاہم ایسے قصیدے بھی ملتے ہیں جن میں اخلاص، تجربہ اور آمد ہے۔ خصوصاً مذہبی پیشواؤں اور شاعر نے اپنے محسنوں کی تعریف میں جو قصیدے لکھے ہیں وہ قصداً تو ضرور لکھے گئے ہیں لیکن ان میں آمد کا زور زیادہ ہے۔اسی ضمن میں وہ قصائد بھی آتے ہیں جو انفرادی تعلقات کی بنا پر لکھے گئے۔ ایسے قصائد ہر عہد میں ملتے ہیں۔ البتہ بیسویں صدی کے وہ قصیدے جو تیسری اور چوتھی دہائی میں لکھے گئے ان میں خلوص کو زیادہ دخل ہے۔

جہاں تک صنف قصیدہ میں آمد و آورد کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں یہ ذکر کرنا بے جا نہ ہوگا کہ عربی اور فارسی میں نہ صرف قصیدہ نگاری میں قصد و ارادہ کو اہمیت دی گئی ہے۔ بلکہ وہ شعر کے لیے اس کو ضروری سمجھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سرکار دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کے موزوں فقرے کو شعر نہیں کہتے کیونکہ وہاں قصد و ارادہ کو دخل نہ تھا بلکہ وہ اضطراری طور پر زبان پر آگئے جیسے جنگ حنین میں جب سرکار دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کفاروں کے درمیان گھر گئے تو فرمایا:

انا النبی لا کذب انا ابن عبدالمطلب [1]

فارسی میں صاحب حدائق البلاغت اور صاحب عروض سیفی نے بھی شاعری کے لیے قصد و موزونی سخن کو بڑی اہمیت دی ہے۔[2]

(2) قصیدہ کے معنی 'سیدھے راستے کا متعین کرنا' بھی ہے اور قرآن پاک میں 'عَلَی اللّٰہِ قَصْدُ السَّبِیْلِ' [3] آیا ہے۔ بہت سے قصیدہ نگاروں نے بھی اس کے ذریعہ سلاطین و امراء اور اقوام و قبائل کو سیدھے راستے کی طرف رہنمائی کی ہے۔ اس میں قوموں کے عروج و زوال کی داستانیں بھی نظم کی گئی ہیں۔ عربی قصیدہ نگار زہیر ابن ابی سلمٰی نے اپنے قصیدوں کے ذریعہ عبس و ذبیان دو قبائل عرب کے درمیان ایک طویل المدت جنگ کا خاتمہ کیا۔ سودا نے بھی اپنے قصائد کے ذریعہ اپنے عہد کا مذاق اڑایا اور اربابِ سیاست و والیانِ اقتدار کی اصلاح کی کوششیں کیں۔ اسی طرح اسماعیل میرٹھی نے اپنے شاہ کار قصیدہ 'جریدۂ عبرت' کو...... اپنے وقت کا آئینہ بنا دیا۔

(3) قصد کے معنی 'بھروسہ' اور 'اصل' کے بھی ہیں۔ ابن مزرج[4] نے اس کی توضیح اس طرح کی ہے کہ 'قصد' سے مراد شاعروں کا قصیدوں کو عملی طور پر برتنا ہے یہ اسی وقت ممکن ہے جب کہ شاعروں کو مضمون پر اعتماد کلی حاصل ہو وہ اپنے قول کی تائید میں کہتے ہیں 'اقصد الشاعر' کا مطلب ہی یہی ہوتا ہے کہ شاعر نے قصیدہ بالقصد کہا ہے اور اسے اس پر اعتماد کی ہے۔ یہ جملہ عام عربی بول چال میں بھی مستعمل ہے۔ اس معنی سے اس پر روشنی پڑتی ہے کہ قصیدہ گوئی کے لیے قادرالکلامی اور خوداعتمادی ضروری ہے۔

(4) القصد بمعنی 'توڑنا'[5] صاحب صراح نے 'شکستن چوب'[6] لکھا ہے اور قصیدہ کے معنی پارہ از شعر بھی ہے چونکہ قصیدہ کے ایک مکمل ڈھانچہ میں کئی اجزا ہوتے ہیں مثلاً نسیب، گریز وغیرہ اس لیے یہ معنی اس کی ہیئت و ساخت پر دلالت کرتا ہے۔

(5) اس کے معنی 'چربی دار گودا'[7] بھی ہے۔ عرب استعارۃً کلام فصیح کو قصیدہ کہتے ہیں۔ قصیدہ وجاہت و جزالت اور شوکت لفظی و معنوی میں دوسری اصناف پر فائق ہے۔ اس لیے غیاث اللغات میں لکھا گیا ہے کہ:

> ''وجہ تسمیہ این است کہ در قصیدہ معنی جلیلہ کثیرہ مندرج می گردد کہ در مذاق طبع مستقیم لذیذ آید۔''[8]

(6) القصد 'قصید' سے بھی مشتق ہے جس کے معنی 'موٹی اونٹنی' ہے۔ کلام کے فصیح بلیغ اور پر مغز ہونے کی وجہ سے اس کا اطلاق قصیدہ پر بھی ہونے لگا۔ اس سے ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ ممدوح کو پھلا کر موٹی اونٹنی بنایا جائے۔ عربوں کے لیے اونٹ ہی دولت تھی۔ جس طرح اونٹنی سے دودھ حاصل کیا جاتا تھا اسی طرح مبالغہ آمیز تعریف وتوصیف کے ذریعہ موٹے امراسے بھی مال ودولت کشید کی جاتی تھی۔

(7) اعشیٰ عربی زبان کے ایک عظیم المرتبت شاعر گزرے ہیں۔ اصحاب معلقہ میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ انھوں نے کہا ہے کہ قصیدہ کے معنی ڈنڈا اور عصا کے بھی ہے۔ عصا کے ذریعہ اندھا رہنمائی حاصل کرتا ہے۔ اس کے علاوہ عصا عظمت اور برتری کا نشان بھی ہے۔ اس سے تنبیہ بھی کی جاتی ہے۔ چونکہ قصیدوں سے زمانۂ جاہلیت میں قومی برتری کا جذبہ اور جوش و ولولہ ابھارا جاتا تھا اس سے اکثر قبائل اصلاح اور رہنمائی حاصل کرتے تھے۔ قصیدہ گوشعرا کی عزت و عظمت کا ڈنکا بجتا تھا۔ اس لیے اعشیٰ کا قول صنف قصیدہ کے اغراض ومقاصد پر روشنی ڈالتا ہے۔

تعجب تو یہ ہے کہ امتدادِ زمانہ کے باوجود قصیدہ کا یہ مفہوم عربی کے علاوہ فارسی اور اردو میں آج بھی جاری وساری ہے۔ بعد میں بے جا ستائش اور تملق نے اس صنف کو خاصا نقصان پہنچایا لیکن شعرا کی برتری قائم کرنے میں قصائد نے اہم رول ادا کیا۔

(8) بقول ابن القطاع اس کا معنی ہے 'نیزہ پھینکنا' یا تیر سے اس طرح نشانہ بنانا کہ غنیم اسی جگہ ڈھیر ہو جائے۔" اس سے قصیدہ کا ہجویہ پہلو اجاگر ہوتا ہے۔ ادبی تواریخ نے ثابت کر دیا ہے کہ قصیدہ گویوں کے تیر کتنے مہلک ثابت ہوئے ہیں۔ زمانہ گزر گیا لیکن انوری کی ہجویں آج بھی زبان کا مزہ کسیلا کر دیتی ہیں۔ عربی میں ابونواس، جریر اور فرزدق وغیرہ کی ہجویں کون بھول سکتا ہے۔ اردو میں سودا نے بھی ہجوؤں کے ذریعہ انتقام کی آگ ٹھنڈی کی۔

(9) 'قصید' ایسے شعر کو بھی کہتے ہیں جس کا بیان مکمل ہو اور قصیدہ میں بھی شاعر اپنے کلام کو پایۂ تکمیل تک پہنچانا ضروری سمجھتا ہے۔

(10) صاحب صراح نے لکھا ہے:

"ایضا میانہ رفتن در ہر چیز"

عربی، فارسی اور اردو کے انھیں قصائد نے ادبیت کی معراج حاصل کی ہے۔ جن میں الفاظ ومعانی، تشبیہات واستعارات، مدح وذم وغیرہ میں اعتدال ہے۔ اگرچہ متاخرین میں سے اکثر

نے اپنے دورِ انحطاط میں قصیدے کی اس صفت کو بھلا دیا۔

(11) 'القصد من الشعر' کہنے سے ایسے اشعار مراد ہوتے ہیں جو تین یا اس سے زیادہ اور بعضوں نے کہا ہے کہ سولہ یا اس سے زیادہ ہو۔ وہ عمدہ اور مہذب ہوں۔ اس میں قصیدہ کے اشعار کی طرف اشارہ ہے۔ چونکہ تعداد کی قید و بند ٹھیک نہیں ہے۔ اس لیے شعرا نے بھی اس کی پیروی نہیں کی۔

قصیدہ کی جمع قصائد ہے۔ [10] بعضوں کے نزدیک قصیدہ خود جمع ہے۔ صحاح میں قصیدہ کی جمع قصید ہے۔ جیسے سفینہ کی جمع سفین ہے۔

لفظ قصیدہ کے لغوی معنی سے اس صنف کا کوئی نہ کوئی پہلو ضرور اجاگر ہوتا ہے۔ ان معنوں سے اس کی معنوی اور صوری خوبیاں منور و مجلی ہو جاتی ہیں۔ ان معانی کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ قصیدہ ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس سے قادر الکلامی کا اظہار ہو۔ اس کے مضامین پُر مغز، پُرمعنی، موثر، قابل اعتماد، فصاحت و بلاغت سے لبریز اور مقصدیت سے پر ہوں۔ اس کے الفاظ بلیغ، عظیم اور مہتم بالشان ہوں۔ سوائے قصیدے کے، اصناف ادب میں سے کوئی ایسی صنف نہیں ہے جس کے لغوی معنی سے اس کے تعلق سے اتنی فنی بصیرت حاصل ہو جائے۔

اصطلاح شعر میں قصیدہ اس نظم مسلسل کا نام ہے جس کی ہیئت غزل کی ہو لیکن معنوی حیثیت سے کسی کی مدح یا ذم ہو۔ اس میں ربط و ضبط ہو اور قصیدے کی تکنیک برتی گئی ہو۔

قصیدہ کی ہیئت

عربی زبان میں ایک عرصہ تک شاعری صرف قصیدہ کی ہیئت میں ہوتی رہی تھی۔ اس لیے شاعری سے مراد ہی قصیدہ لیا جاتا تھا۔ قصیدہ کی ہیئت کے متعلق مختلف رائیں ہیں۔ مقدمہ ابن خلدون میں اس کی ہیئت کے سلسلے میں درج ذیل تحریر قابل غور ہے:

> "وہ (قصیدہ) ایک مفصل کلام ہے مختلف حصوں میں۔ مساوی وزن میں ہوتا ہے۔ ہر جزو کے اخیر حروف متحد (یعنی ہم قافیہ) ہوتے ہیں۔ ان میں سے ہر قطعہ بیت (شعر) کہا جاتا ہے اور آخری حروف کو ردی اور قافیہ کا نام دیا جاتا ہے۔ مکمل کلام کو شروع سے آخر تک قصیدہ کہا جاتا ہے۔" [11]

اس میں ابن خلدون نے قصیدہ کو مدح یا ذم کے ساتھ مختص نہیں کیا ہے۔ بلکہ عام باتیں

کہی ہیں جن کا تعلق ہیئت ظاہری سے ہے۔ تیسرے جملہ سے اس حقیقت کی بھی اشارہ ہوتا ہے کہ عربی میں قصیدہ میں ردیف کا تصور نہیں تھا۔

''پروفیسر نجیب محمد بہبتی 'تاریخ الشعراء العربی' میں کہتے ہیں کہ عربی قصیدے میں مختلف فنونِ شعری بیان کیے جاتے ہیں۔ عبدالوہاب عزام جنھوں نے 'پیامِ مشرق' اور 'ضربِ کلیم' کا عربی میں منظوم ترجمہ کیا ہے۔ اقبال کی غزلوں کو قصیدہ کہتے ہیں۔ ابن رشیق نے رجز کو بھی قصیدہ ہی مانا ہے۔''[12] عبدالوہاب عزام نے غالباً ظاہری نسبت کے اعتبار سے اقبال کی غزلوں کو قصیدہ کہا ہے۔

قصیدہ میں غزل کی طرح مطلع ہوتا ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ بقیہ اشعار کے صرف دوسرے مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتے ہیں۔ غزل کی طرح قصیدے میں ردیف ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی۔ لیکن قافیہ کا ہونا ضروری ہے۔ عربی قصائد میں ردیف کا چلن نہیں ہے۔ اس میں قافیہ کا انحصار زیادہ تر حرف ردی پر ہے۔ مثلاً منزل، مرجل، جلجل وغیرہ ہم قافیہ ہیں۔ ایسا فارسی اور اردو میں جائز نہیں۔ فارسی اور اردو میں قافیہ حرف ردی اور اس سے پہلے کی حرکت سے متعین ہوتا ہے جیسے بلبل، گل، سنبل وغیرہ روی کا استعمال بھی فارسی قصیدہ گویوں نے ہی کیا اور اس سے اردو نے لیا۔ غزل کے اشعار میں معنوی تسلسل کا ہونا لازمی نہیں ہے لیکن قصیدہ میں مثنوی کی طرح ہر شعر دوسرے شعر سے معنوی طور پر منسلک ہوتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ قصیدہ خارجی ہیئت کے اعتبار سے غزل کے مشابہ اور معنوی حیثیت سے مثنوی کے قریب ہے۔ خارجی ہیئت میں یہ غزل سے مشابہ ہوتے ہوئے بھی بین فرق کا حامل ہے۔ اس لیے کہ غزل میں اشعار کی تعداد کم ہوتی ہے جب کہ قصیدہ اکثر طویل ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک غزل میں عموماً ایک ہی مطلع ہوتا ہے۔ گرچہ بعض غزل گو شعراء نے ایک سے زیادہ مطلعے بھی استعمال کیے ہیں۔ اسے حسن مطلع کہا جاتا ہے۔ یہ غزل کے درمیان میں نہیں ہوتا جب کہ قصیدہ میں درمیان ہی میں مضامین کے اعتبار یا اجزائے ترکیبی کے لحاظ سے مطلع بھی پیش کرتے ہیں۔ زین العابدین موتمن رقمطراز ہیں:

''گاہے قصیدہ دارائی دو یا چندیں مطلع و بہ عبارت دیگر چند بیت مصرع است و ایں ہنگامی است کہ شاعر از لحاظ طولانی بودن قصیدہ قصید و نقل از مطلبی بہ مطلب دیگر و ایجاد تنوع و تازگی در سخن و رفع ملال و خستگی از مخاطب و یا اساساً از نظر تفنن

وابداع در مواد و مناسبی مطلعی نو آغاز کند۔"13

ایسے مطلع کو تجدید مطلع کہتے ہیں۔ ایک قصیدہ میں بہت سے مطلعے ہو سکتے ہیں۔ تجدید مطلع عموماً تشبیب کے بعد ہوتا ہے۔ بعضوں نے قصیدے کے ہر عنصر کے لیے علاحدہ مطلعے کا استعمال کیا ہے۔

بعض قصائد میں 'ساقی نامہ' بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس کے لیے الگ سے مطلع کا اہتمام کیا گیا۔ اس میں رندی و سرمستی اور شراب و ساقی کی باتیں بہت مزے لے لے کر بیان کی گئی ہیں۔ فارسی ار اردو مثنویوں میں آغاز داستان سے قبل ساقی نامہ پیش کرنے کی روایت بڑی پرانی ہے۔ ممکن ہے کہ اسی کا اثر قصیدہ پر بھی پڑا ہو۔

عصر جدید کے اردو قصیدہ گو تجدید مطلع کے سلسلے میں بھی پرانی روش کو چھوڑتے نظر آتے ہیں۔ بہت سے قصیدہ گو ایسے ہیں جنھوں نے تشبیب میں ہر قسم کے مضامین سموئے۔ مثلاً اختصار کی خاطر چار شعر بہاریہ مضامین کے ہیں تو اس کے لیے الگ مطلع، اسی طرح جتنے مضامین ہوتے ہیں ہر ایک کے لیے تجدید مطلع کرتے ہیں۔ دو مطلع والے قصیدے تو ذو مطلعین اور دو سے زیادہ مطلع والے قصیدے کو ذوالمطالع کہتے ہیں۔

اس کے علاوہ قصیدہ گویوں نے قصیدوں میں غزل کی شمولیت کا رواج بھی رکھا ہے اور مدح و دعا میں الگ سے قطعات بھی لکھے ہیں۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو صوری مشابہت کے باوجود قصیدہ غزل سے خاصا متبائن ہے اور معنوی طور پر دونوں میں مماثلت ضروری نہیں ہے۔ بعض غزلیہ تشبیہوں میں مشاکلت کی کوشش ملتی ہے۔ اس میں صنف غزل کی مقبولیت اور مطبوعیت کو زیادہ دخل ہے۔

اس طرح صنف قصیدہ بیانیہ اعتبار سے مثنوی سے مشابہ ہوتے ہوئے بھی اس سے کلی مشابہت نہیں رکھتی۔ دونوں ہی بیانیہ صنف شاعری میں داخل ہیں۔ مثنوی میں بیان بہت سیدھا سادا ہوتا ہے جب کہ قصیدے کا بیان اعلیٰ و ارفع ہوتا ہے۔ اس میں درباری شان اور جاگیرداری ٹھسہ ہوتا ہے یا مذہبی روحانیت کا وقار اور عقیدت مندی کی شدت ہوتی ہے یا ہجو ہوتی ہے جس میں ظریفانہ یا طنزیہ کلام کے چمکتے ہوئے تیر و نشتر ہوتے ہیں۔ ایک میں قصہ ہوتا ہے۔ دوسرے میں قصہ شرط نہیں لیکن واقعہ نگاری ہو سکتی ہے البتہ کسی کی مدح و ذم ضرور ہوتی ہے۔ دونوں بنیادی طور پر جاگیرداری عہد کی پیداوار ہیں۔ دونوں کا مقصد الگ الگ ہے۔ ایک سے داستانی

اور رومانی ذہن کی تسکین ہوتی ہے۔ تو دوسرے سے خوشامدی اور درباری ذہن کی یا مذہبی عقیدت کی جلا ہوتی ہے۔ جہاں تک سماجی حقیقت نگاری کا سوال ہے تو ہمارے قصائد طویل مثنویوں پر فائق ہیں۔ البتہ فارسی مثنویاں ہوں یا اردو کی۔ ان میں بادشاہ وقت کی تعریف جلب منفعت کے لیے کی گئی۔ اس طرح مثنوی نگاری سے قصیدہ گوئی کا مقصد حل کیا ہے۔ اردو کی دکنی مثنویوں میں یہ روش عام طور پر ملتی ہے۔ قصیدے، مسدس، مخمس اور مسمط کی شکل میں بھی کہے گئے ہیں اور مثنوی کی ہیئت میں بھی جیسے محمد حسین آزاد نے ذوق کی اس مسدس کو جو بہادر شاہ کی تعریف میں کہی گئی قصیدہ کہا ہے۔ اسی طرح قدر بلگرامی نے 'شام اودھ' کے نام سے ایک مخمس لکھی اور اسے قصیدہ کا نام دیا۔ میر تقی میر کی مثنوی 'شکار نامہ' مثنوی کی شکل میں ہے۔ سودا نے بھی اپنی بہت سی ہجویں قصیدہ کے علاوہ ہیئتوں میں لکھیں لیکن انھیں قصیدہ نہیں کہا جاسکتا کیونکہ وہ قصیدہ کی ظاہری معنوی ہیئتوں سے الگ ہیں۔ انیسویں صدی تک شعرا بحیثیت مضمون بھی شعری کاوشوں کو قصیدہ کا نام دیتے تھے لیکن بیسویں صدی میں صنف قصیدہ ایک مخصوص عروضی و معنوی ہیئت کے ساتھ مختص ہوگئی ہے۔ اب اس میں کسی قسم کا کوئی تشابہ نہیں ہے۔ [14]

تعداد اشعار۔

قصیدہ میں کم از کم تین [15] اشعار کا ہونا ضروری ہے۔ زیادہ سے زیادہ کی کوئی قید نہیں۔ کم سے کم تعداد کسی نے سات بتائی ہے۔ کسی نے بارہ۔ کسی نے پندرہ [16] بعضوں نے اس کی تعداد کم از کم تیرہ اور زیادہ سے زیادہ اٹھارہ [17] بتائی ہے۔ کم سے کم تعداد اشعار اکیس [18] اور پچیس [19] بھی مذکور ہے۔

> ''میر محمد باقر آگاہ جو باشندگان مدراس میں سے تھے اور عربی فارسی علوم پر عبور رکھتے تھے نیز زبان اردو میں بھی ان کو مہارت تامہ حاصل تھی اپنے دیوان کے دیباچہ میں لکھتے ہیں کہ قصیدہ کے اشعار بارہ بیتوں سے زیادہ ہونے چاہئیں۔ پھر وہ فرماتے ہیں کہ متاخرین کے نزدیک مستحسن یہ ہے کہ 120 سے زاید اشعار نہ ہوں۔'' [20]

> ''مولوی صفدر علی لکھتے ہیں کہ اکثر کے نزدیک پندرہ اور زیادہ سے جتنے چاہے ہوں مگر اس کے اشعار کی تعداد غزل سے زیادہ ہونی چاہیے۔'' [21]

فائز دہلوی فرماتے ہیں کہ قصیدے میں دو مطلعے ہونے چاہئیں اور بیس یا حد سے تیس شعر ہوں اور پندرہ یا سولہ شعر سے اوپر قصیدہ کا ہونا ضروری ہے۔ 22

تعداد اشعار کے متعلق اتنی مختلف رائیں ہیں کہ ان سے صرف نظر کرنا ہی بہتر ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ تعداد اشعار کی کوئی قید نہیں ہے۔ اس لیے شاعروں نے تعداد اشعار کی کوئی پرواہ نہیں کی۔ امراؤ القیس کا قصیدہ 84 اشعار کا ہے اور طرفہ کا ایک سو چار اشعار کا۔ نصرتی کا ایک قصیدہ 220 شعر کا ہے۔ سودا کے ایک شاگرد اصلح الدین کا قصیدہ 800 شعروں پر مشتمل ہے۔ اسی طرح شاطر مدراسی نے 1300 اشعار کا قصیدہ کہا ہے۔

قصیدہ کی زبان

اس کے الفاظ متین، باوقار اور پر شکوہ ہونے چاہئیں۔ شبلی کہتے ہیں:

> ''قصیدہ کی ایک خاص زبان بن گئی یعنی بندش میں چستی اور زور۔ الفاظ متین اور پر شان۔ خیال میں بلندی اور رفعت۔ یہاں تک کہ قصیدے کے شروع میں جو غزلیہ اشعار ہوتے ہیں وہ بھی عام غزل کی زبان سے مختلف ہوتے ہیں۔'' 23

سبک سوقیانہ اور مبتذل الفاظ سے شان وشکوہ اور متانت و جزالت پیدا نہیں ہو سکتی۔ اس لیے قصیدہ نگاری میں ان سے احتراز لازمی ہے مگر جزالت و صلابت الفاظ کا اتنا بوجھ بھی نہ ڈالا جائے کہ قصیدے کی زمین سخت اور ناہموار ہو جائے اور مذاق سلیم پر گراں گزرے۔ اس کے الفاظ و معانی میں توازن ہونا ضروری ہے۔ الفاظ میں بھرپور معنویت، استعارہ و کنایہ کی طراوش، صنائع و بدائع کی آمیزش، خوب صورت تراکیب کی آویزش ایک اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ اگر صرف الفاظ کے انبار لگا دیے جائیں اور مغز کا فقدان ہو تو معیاری قصیدہ نہیں ہو سکتا۔ اس کی مثالیں انشا اور ذوق کے قصائد میں کثرت سے مل جاتی ہیں۔ سودا کے بعض قصائد بھی اس کی زد میں آگئے ہیں۔ اس کے علاوہ الفاظ کا معنی مقصود کی طرف مشعر ہونا ضروری ہے۔ جو لفظ براہ راست معنی کی طرف رہبری نہ کرے اس کے استعمال سے تنافر و تعقید پیدا ہو جاتی ہے۔ عربی قصیدہ نگاروں کے یہاں یہ عیب زیادہ پایا جاتا ہے۔ خصوصاً عہد مغلیہ کے قصائد کی سخت کوشی اس کا شکار ہو گئی ہے۔ قصیدہ نگاروں کے لیے زبان کی اہمیت بہت زیادہ ہے کیوں کہ یہ چرب زبانی کا فن ہے۔ دوسری اصناف میں الفاظ سے ابلاغ و ترسیل مقصود ہوتا ہے۔ جب کہ

قصیدے میں افہام وتفہیم اور ترسیل وابلاغ کے علاوہ اپنی زبان دانی، قادرالکلامی اور تبحر علمی کا سکہ جمانے کی کوشش بھی ہوتی ہے۔

قصیدہ کی زبان کا تعلق امتداد زمانہ، ملک وقوم اور خطہ ارض سے گہرا رہا ہے عربی کے ابتدائی قصیدوں کی زبان سیدھی سادی رہی۔ ان میں خلوص کی گرمی اور صداقت کی تجلی دوڑتی ہوئی ملتی ہے۔ لیکن وہی زبان متنبی کے عہد میں ادق اور پر صنع ہوگئی۔ اور عہد مغول میں بوصیری اور شوقی تک آکر ادق تر ہوگئی اس لیے کہ مغلوں کی خلقی دقت پسندی اور سخت کوشی زبان میں بھی غالب آگئی۔ اس سے نہ صرف قصیدہ بلکہ دوسری اصناف خصوصاً نثر بہت متاثر ہوئی۔

ایران میں قصیدے کی زبان میں خاصی تبدیلی ہوئی۔ درباری شان وشکوہ اور وقار و تمکنت قصیدے کی زبان میں سرایت کرگئی۔ بعض لوگوں نے قصیدہ کو دقت پسندی اور شاعرانہ ورزشوں کی آماج گاہ بنادیا۔ اس میں ادق الفاظ، مغلق تراکیب، دورازکار تشبیہات واستعارات اور مصطلحات علمیہ کا مظاہرہ ہونے لگا۔ بے جا ستائش پر زور دیا جانے لگا۔ دور انحطاط میں ان کا رنگ اور بھی چوکھا ہوگیا۔

یہ انسانی فطرت ہے کہ وہ بہت پر تصنع وتکلف کی فضا میں نہیں رہ سکتا۔ وہ عباو جبہ کے بعد بے تکلف سادہ اور آرام دہ لباس پہن کر فرحت اور آزادی محسوس کرتا ہے۔ اس طرح قصیدہ نگاری میں ایرانی شعرا بھی دقت کوشی سے سادہ گوئی، حقیقت نگاری اور فکری بلندی کی طرف متوجہ ہوئے۔ علامہ شبلی لکھتے ہیں:

> "قصید میں جو رفتہ رفتہ ترقی ہوتی جاتی تھی اور الفاظ کی بندش سے نکل کر مضمون آفرینی اور سادہ گوئی کی طرف عام میلان ہوتا جاتا تھا وہ رفتار جاری رہتی تو یہ فن بہت جلد ترقی کرجاتا لیکن ہنگامۂ تاتار نے دفعتاً وہ سارا دفتر ابتر کردیا۔" 24

علامہ شبلی بھی شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ قصیدہ گوئی کی ترقی سادگی اور فکری بلندی ہی میں مضمر ہے۔ اس طرف بہت کم شاعروں اور نقادوں نے توجہ دی پھر بھی فرخی اور مسعود سعد سلمان وغیرہ کے بیانیہ قصائد سادگی میں پرکاری کے مظہر ہیں۔

اردو قصائد پر ایرانی دور انحطاط کے زوال آمادہ اسلوب کا گہرا اثر پڑا اس پر ہندوستانی سبک فارسی نے بھی سونے پر سہاگے کا کام کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اردو قصیدہ عبارت ہوگیا دقت

پسندی، صنائع بدائع کے انبار اور زبان و بیان کی پیچیدگیوں سے جس کی گرفت تقریباً ہر دور میں مضبوط رہی۔

عربی، فارسی اور اردو قصائد کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ قصیدے کی زبان ہمیشہ دو رخ پر رہی۔ اگر اس کا ایک رخ دقت پسندی کی طرف مائل رہا تو دوسرا رخ سادگی اور سلاست کی طرف۔ اردو میں سودا سے لے کر غالب تک بیشتر قصیدے ادق الفاظ اور بھاری بھرکم اسلوب بیان سے لت پت ملتے ہیں تو کچھ قصیدے ایسے بھی ہیں جن کا اسلوب بیان بڑا ہی سادہ لیکن پروقار ہے۔ ان میں صنائع بدائع کا استعمال بھی بڑا متوازن ہے۔ اس لیے ان میں بلا کی تاثیر ہے۔ بے جا مبالغہ سے گریز ہے اس لیے واقعیت کی دلکشی ہے اور صداقتِ بیان کی جاذبیت ہے۔ بیسویں صدی کے اردو قصیدوں کی زبان پر اسی روش کا اثر پڑا ہے۔ اس کا دوسرا رخ کچلا گیا۔ اس کے پیچھے دربار کے زوال کا بھی ہاتھ ہے۔ اب قصیدہ حصولِ مال و منال کے لیے نہیں رہ گیا۔ یا تو وہ توشۂ آخرت بن گیا یا ان حضرات کے لیے کہا گیا جن سے شاعر کا قلبی تعلق تھا۔

قصیدے کے جاگیردارانہ رخ سے ہمارے نقاد بھی بہت مرعوب ہوئے اور اسی کو سب کچھ سمجھ بیٹھے۔ اس لیے وہ قصیدے جو اسلوب کا دوسرا رخ لیے ہوئے تھے، ہیچ نظر آنے لگے۔ ذوق کے قصیدوں کے آگے غالب کے قصیدے پھیکے نظر آئے اور اُسے اپنے عہد میں قصیدہ نگار مانا ہی نہیں گیا۔ اس صورت میں وہ بیسویں صدی کے قصیدہ نگاروں کو بھلا کیا آنکھ لگاتے۔ اسی طرح قصیدوں کی طوالت کے آگے بیسویں صدی کے مختصر قصیدے انھیں نا قابل اعتنا معلوم ہوئے اور سوائے عزیز لکھنوی کے کسی کو بھی قصیدہ نگار ماننے کو تیار نظر نہیں آئے۔

قصیدہ کا تعلق درباری مدح سرائی سے ارباب علم و فضل نے اتنا گہرا وابستہ کر دیا کہ مذہبی قصائد کو وہ آسانی سے قصیدہ ماننے کو تیار نظر نہیں آئے۔ حالانکہ قصیدے کی تعریف میں یہ ہرگز نہیں ہے کہ اس کا تعلق دربار ہی سے ہو اور اس میں درباری مدحت طرازی ہی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدہ درباری بے راہ رویوں کے ساتھ مختص ہو گیا۔

قصیدے کی تکنیک

ہر صنف سخن کی طرح قصیدے کی بھی ایک تکنیک ہے۔ اس کا ایک مخصوص ڈھانچہ ہے اور اس ڈھانچے کی وجہ سے وہ غزل سے مختلف ہے۔ شعرا پر یہ پابندی زبان و بیان، ارکان و اوزان

اور ردیف و قوافی کی پابندی کے علاوہ ہے۔ فن کے لحاظ سے یہ ایک بیانیہ شاعری ہے جو مدح و ذم ہی کے ساتھ مخصوص ہے۔

ایک مکمل قصیدے کے چار حصے ہوتے ہیں:

(1) تشبیب (2) گریز (3) مدح (4) عرض مدعا

تشبیب: اس کو تشبیب، نسیب اور مطلع بھی کہتے ہیں۔ یہ تینوں عربی زبان کے الفاظ ہیں۔ تشبیب اور نسیب دونوں کے معنی ایک ہی ہیں۔ 'مطلع' کے معنی 'اگنے کی جگہ' ہے اور قصیدے کا آغاز تشبیب سے ہوتا ہے۔ اس لیے تشبیب کو بھی مطلع کہا جاتا ہے۔

تشبیب کے لغوی معنی حسب ذیل ہیں:

''ایام شباب کا ذکر کرنا' بوالہوسی کی باتیں کرنا، اور عورتوں سے گفتگو کرنا۔'' [25]

لسان العرب میں لکھا ہے:

''شعر کی تشبیب کا مطلب آغاز کلام میں عورتوں کا ذکر کرنا، 'آگ جلانا' اور اس کو شعلہ زن کرنا بھی ہے۔'' [26]

اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ شاعر عشق و محبت کے ذریعہ عشق کی آگ کو بھڑکاتا ہے۔ ممدوح کے شوق اور ہوس کو ہوا دیتا ہے اور اس میں عورتوں کے حسن و جمال کے متعلق باتیں ہوتی ہیں۔ اس لیے اسے تشبیب کہتے ہیں۔ بعض ایرانی ناقدوں نے تشبیب اور نسیب کے درمیان فرق ظاہر کیا ہے۔ شمس الدین محمد بن قیس رازی کہتے ہیں:

''جماعتی از ارباب براعت گفتہ اند کی نسیب غزلی باشد کہ شاعر علی الرسم آن را مقدمہ مقصود خویش سازد تا بہ سبب میلی کہ بیش تر نفوس را با ستماع احوال محبت محبوب و اوصاف مجالت عاشق و معشوق باشد۔ طبع ممدوح، بشنودن آں رغبت نماید و حواس را از دیگر شواغل بامستاند...''

'تشبیب غزلے باشد کہ صورت واقعہ و حسب حال شاعر بود۔ [27] زین العابدین موتمن تھوڑی سے اضافے کے ساتھ ان دونوں میں فرق اس طرح بیان کرتے ہیں:

''...اگر مقدمہ مذکور (تشبیب) دوبارۂ موضوعات عاشقانہ و وصف مجالس میگساری ولہو ولعب و سماع ونشاط باشد آں را تغزل یا نسیب گویند و گر راجع بہ موضوعات دیگر بمانند وصف بساتین، ریاحین و فصول اربعہ و طلوع و غروب

آفتاب و وصف شب و مناظر دگر طبیعت و یا شکایت و مفاخرہ و لغز و امثال آں باشد۔ آں را تشبیب گویند۔"[28]

اصطلاح ادب میں تشبیب کے معنی عورتوں سے یا ان کے متعلق باتیں کرنا۔" شباب کا تذکرہ کرنا یا آتشِ شوق کو مشتعل کرنا ہی مخصوص نہیں رہا اور نہ وہ تفریق باقی رہی جو مذکورہ بالا حضرات نے نسیب و تشبیب کے درمیان روا رکھی ہے بلکہ تشبیب قصیدے کے اجزائے ترکیبی میں سے ایک کا نام پڑ گیا جو قصیدے کے شروع میں ہوتا ہے۔ خواہ اس میں شباب کا تذکرہ ہو یا نہ ہو۔"[29] چونکہ اہل عرب مدحیہ قصائد میں عشقیہ اشعار لکھا کرتے تھے اس لیے اس تمہید کا نام تشبیب پڑ گیا۔[30] اور تشبیب میں عشقیہ مضامین کی بھی تخصیص نہیں رہی بلکہ اس میں ہر قسم کے خیالات در آئے۔ تشبیب کے موضوعات اور ان میں عہد بہ عہد تبدیلیوں کے متعلق 'قصیدے کے موضوعات' کے سلسلے میں بیان ہو چکے ہیں۔ قصیدے کا موضوع اس کی تشبیب کے موضوع سے جانا جاتا ہے۔

تشبیب قصیدے کی جان ہے۔ یہ جتنی انوکھی اور اچھوتی ہوگی قصیدہ بھی اتنا ہی عمدہ اور دلکش ہوگا۔ گو یہ جزو قصیدہ ہے لیکن اس کی اہمیت کُل کی ہے کیونکہ اس کی بوقلمونی، رنگارنگی، وسعتِ مضامین اور خلوص و تجربہ کے مقابل میں دوسرے اجزا دب جاتے ہیں اور تشبیب کا موضوع دراصل قصیدے کا موضوع ہے۔

تشبیب کا جو موضوع ہوتا ہے اسی لحاظ سے اسے موسوم بھی کیا جاتا ہے۔ مثلاً اگر موسم بہار کا ذکر ہے تو اسے بہاریہ اور اگر شراب و شاہد کے تذکرے ہوتے ہیں تو رندانہ اور ذاتی غم، شکایت روزگار اور اپنی بے بسی اور حرماں نصیبی بیان کی جاتی ہے تو اسے حزنیہ کہتے ہیں۔ اسی طرح اگر برسات کی منظر نگاری کی گئی ہے یا محلات و قصور، باغات و انہار، میلے ٹھیلے کی تصویر کشی کی گئی ہو تو اسے منظریہ کہتے ہیں اور اگر خودستائی، فخر و مباہات، اپنی ہمہ دانی اور قادرالکلامی پر تعلّی کی گئی ہو تو فخریہ اور اگر مختلف علوم و فنون کا تذکرہ ہوتا ہے تو اسے علمی تشبیب کہتے ہیں اور اگر کسی کی تنقیص و تضحیک کی گئی ہو تو اسے ہجویہ کہتے ہیں۔

تشبیب کا مطلع اپنی ہیئت میں غزل کے مطلع کی طرح ہوتا ہے۔ قصیدے کے مطلع میں شاعر بالقصد یہ اہتمام کرتا ہے کہ وہ شگفتہ، بلند پایہ، چونکا دینے والا اور جدتِ مضمون کا حامل ہوتا کہ سامعین اور ممدوح کی توجہ اپنی طرف ملتفت کی جا سکے۔ مطلع سنتے ہی سب ہمہ تن گوش ہو جائیں کہ بعد

میں آنے والی تشبیب ممدوح و سامعین کے سامنے پیش کی جانے والی ہے۔ دو مطلعے ہوں:

صباح عید ہے اور یہ سخن ہے شہرہ عام
حلال دخترِ رز بے نکاح روزہ حرام
برج حمل میں بیٹھ کے خاور کا تاجدار
کھینچے ہے اب خزاں پہ صف لشکر بہار

ہمارے زیادہ تر قدیم قصیدہ گویوں نے تشبیب کے لیے عام طور پر ایک ہی مطلع کہا لیکن اواخر انیسویں صدی اور موجودہ قصیدوں نے ایک تشبیب میں کئی مطالعے کہے ہیں کیونکہ مختصراً مضامین سموئے گئے۔ تاکہ دور حاضر کا سامع چند منٹوں میں ہر قسم کی فضا سے لطف اندوز ہو سکے اور یکسانیت کی بدمزگی سے دوچار نہ ہو۔

تشبیب کے مضامین کا ممدوح کی حیثیت سے مطابقت رکھنا ضروری ہے۔ تشبیب اور مدح کے مضامین میں تضاد واقع نہ ہو پائے۔ مثلاً سلاطین و امرا کی شان میں کہے گئے قصائد کی تشبیب میں عاشقانہ و رندانہ مضامین آسکتے ہیں لیکن انبیا و اصفیا و اولیا وغیرہ کی مدح کے قصیدے میں رندانہ مضامین زیب نہیں دیتے۔ گرچہ مستثنیات میں بعض قصائد ایسے ہیں جو انبیائے کرام اور بزرگانِ دین کی شان میں کہے گئے ہیں۔ لیکن ان کی تشبیب عاشقانہ و رندانہ ہے۔ عربی کے قصیدے بنتِ سعاد کی تشبیب بھی عاشقانہ و رندانہ ہے۔ حالانکہ یہ مہتم بالشان قصیدہ سرکار دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کی شان میں کہا گیا۔ مومن، عزیز، صفی اور محشر وغیرہ کے کئی قصیدوں کی تشبیہیں بھی عاشقانہ و رندانہ مضامین کی حامل ہیں جب کہ وہ بزرگانِ دین کی شان میں ہیں۔ ان مضامین کو ہم عرفان الٰہی، سرمستی و بے خودی پر محمول کر کے جواز پیش کر سکتے ہیں۔

چونکہ تشبیب میں موضوعات کے انتخاب کی آزادی ہوتی ہے۔ اس لیے شاعر اپنا پسندیدہ مضمون بڑے انہماک کے ساتھ بیان کرتا ہے، اور اپنے آپ کو ایک فضائے ناپیدا کنار میں پرواز کرتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اس صورت میں ایک اچھا قصیدہ نگار اس بات کا خیال رکھتا ہے کہ تشبیب اور دوسرے اجزا کے اشعار میں توازن و تطابق قائم رہے۔ ساتھ ہی اس کو ملحوظ نظر رکھتا ہے کہ جتنا زور طبع تشبیب پر صرف کیا گیا ہے۔ اتنا ہی دوسرے اجزا پر بھی توجہ کرے۔ عدم توازن کی حالت میں قصیدہ بے اثر ہو جاتا ہے۔

ابن رشیق نے اس کو قصیدے کے معائب میں شمار کیا ہے کہ تشبیب زیادہ ہو اور مدح کم

اور حقیقت بھی ہے کہ اس صورت میں خوان سے زیادہ اہمیت خوان پوش کی ہو جاتی ہے لیکن بے اعتدالیاں اردو قصیدے میں ملتی ہیں۔ مثلاً انشا کا قصیدہ در مدح سلیمان شکوہ۔ اسی طرح عزیز لکھنوی کے بعض قصائد میں بھی یہ بات پائی جاتی ہے۔

تشبیب میں غزل کی شمولیت کا رواج بھی خاصا رہا ہے۔ لیکن یہ غزلیں عام غزل سے مختلف ہوتی ہے۔ مضامین تو عشقیہ ہوتے ہیں لیکن پیش کش میں قصیدے کے لب ولہجہ اور تیور کا خیال رکھا جاتا ہے۔ تاکہ وہ بے جوڑ اور ان مل نہ معلوم ہو۔ ایسا غزل کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

شکست وعدۂ ساقی سے دل ہے اتنا چور
کہ جائے اشک نکلتے ہیں ریزہ مینا

غالب کے ایک قصیدے کی غزل کا شعر ہے:

کنج میں بیٹھا رہوں یوں پَر کھلا
کاش کہ ہوتا قفس کا در کھلا

قصیدہ بغیر تشبیب کے بھی ہوسکتا ہے۔ "ہر قصیدہ کہ از حلیت نسیب عاطل باشد آں را محدود خوانند... مقتضب نیز گویند... چنانچہ انوری گفتہ:

کز دل و دست بحر و کان باشد
دل و دست خدا یگاں باشد

مگر حقیقت یہ ہے کہ قصیدے کے لیے تشبیب ضروری نہ ہوتے ہوئے بھی ضروری ہے۔ کیونکہ تمہید جاگیرداری عہد کا خاصہ تھا۔ کوئی بھی بات کہنی ہوتی تھی تو اسے تمہید کرنے کے بعد ہی کہتے تھے۔ تصنع وتکلف کی زندگی میں تمہید کی اہمیت بہت تھی ان کی روزمرہ کی زندگی میں بھی قدم قدم پر اس کا استعمال ہوتا تھا۔ نام کے پہلے القاب وخطابات کا لیا جانا بھی ایک قسم کی تمہید ہی تھی۔ جب تمہید اس زندگی میں اس طرح جاری وساری تھی تو جس صنف کا ماضی درباروں سے گہرے طور پر وابستہ تھا وہ کس طرح اس سے بچ سکتی تھی۔

تمہید کا بیان ایک اچھی رسم تھی اور آج بھی اس کا اثر ونفوذ ہماری زندگی میں کسی نہ کسی حد تک ضرور ہے۔ کوئی بھی چیز اس وقت تک اچھی ہوتی ہے جب تک اس میں اعتدال ہوتا ہے۔ جب اعتدال کا دامن ہاتھ سے جاتا رہتا ہے تو اچھی شے بھی خراب ہوجاتی ہے۔ ایسا ہی کچھ دور انحطاط میں تشبیب کے ساتھ ہوا لیکن اس کی ضرورت سے انکار مشکل ہے۔ اس لیے بقول

ڈاکٹر اختر اور ینوی ''قصیدے کی تشبیب کا تعلق اس عہد کی سماجی اور درباری زندگی سے گہرا ہے
اور یہ اس عہد کی ایک اہم ضرورت تھی جو ہمارے قصائد میں جلوہ گر ہے۔ دوسری اصناف فن میں
بھی ایک حد تک موزوں و مناسب اور ہم آہنگ تمہید کا پایا جانا موضوع کی تاثیر میں اضافہ کرتا
ہے۔ اگر تمہید نہ ہو تو بے تکا پن پیدا ہوتا ہے اور اگر تمہید گراں بار ہو جائے تو اس پر 'بالشت بھر
کے بالے میاں اور گز بھر کی دُم' والی مثل صادق آتی ہے۔''[31]

گریز: گریز کے معنی 'بھاگنا' ہے۔ چونکہ قصیدہ گو اسی کے ذریعہ مدح کی طرف
گریز کرتا ہے۔ اس لیے بنیادی معنی سے مطابقت ظاہر ہے۔ اس کے لغوی معنی 'جنزل'، مقدمۃ
لجیش'[32] کے بھی ہیں اور گریز قصیدہ میں یہی کام کرتا ہے۔

گریز کا ایک معنی ستون کا وہ حصہ ہے جو دیوار سے سہارے کے لیے باہر سے لگایا گیا
ہو۔''[33] بھی ہے اور گریز داستان کو بھی کہتے ہیں۔ تشبیب اور مدح کے درمیان گریز ہی ربط پیدا
کرتی ہے۔ گویا دونوں ہی اس پر ٹکے رہتے ہیں۔

عربی تنقید میں اس کو دو سرکش بیلوں کو جوئے میں جوتنے سے تعبیر کیا ہے۔[34] قصیدہ میں
بھی گریز تشبیب اور مدح جیسے متضاد ماحول کے پروردہ خیالات کو ایک رسی میں باندھتا ہے اور
اس کی بے ربطی میں ربط قائم کرتا ہے۔ ابن رشیق گریز کے متعلق کہتے ہیں:

''نسیب سے مدح یا دوسرے موضوع کی طرف بہترین حیلے سے نکل جاؤ۔''[35]

صنف قصیدہ کی اصطلاح میں گریز اس کے اس حصہ کو کہتے ہیں جو تشبیب کے بعد آتا
ہے۔ اس میں شاعر کسی انوکھے مضمون کے ذریعے گریز کر کے ممدوح کا ذکر چھیڑ دیتا ہے۔ اس
کے ختم ہوتے ہی مدح شروع ہو جاتی ہے۔

قصیدہ نگار کو گریز کے وقت بڑی ہوشیاری کی ضرورت پڑتی ہے۔ اگر فنکاری کا خیال
پیش نظر رکھا جائے تو قصیدے کا پورا قصر دھم سے نیچے آ گرے گا۔ تشبیب کا مزاج اکثر مدح کے
مزاج سے مختلف ہوتا ہے۔ تشبیب میں شاعر کو مضمون باندھنے کی پوری آزادی رہتی ہے۔ اس
میں بہ لحاظ مضمون و خیال جولانی طبع دکھانے کا پورا موقع رہتا ہے لیکن جیسے جیسے مدح کی منزل
قریب آتی جاتی ہے احتیاط کا دامن مضبوطی سے پکڑنا پڑتا ہے اور گریز کے توسط سے مدح تک
پہنچ جاتے ہیں۔

کامیاب گریز میں ایسا احساس ہوتا ہے کہ شاعر قصداً مدح کی طرف آنا نہیں چاہتا تھا بلکہ

بات میں بات نکل آئی اور اسے مدح کی طرف آنا پڑا۔ گویا قصیدہ گو ممدوح اور سامع دونوں کو تشبیب کی گوناگوں کیفیات سے محو کر دیتا ہے۔ پھر انھیں گریز کے ذریعہ مدح کی زمین میں لے آتا ہے اس طرح نازک اور دلکش فنکاری سے ممدوح کا شکار کر لیتا ہے۔ اس کی اس پیشکش سے سامع بھی متاثر ہوتا ہے۔

تشبیب کا حسن اس کا اچانک پن ہے۔ سامع کو بآسانی معلوم نہیں ہوتا کہ کب گریز کا موڑ آیا اور کب مدح شروع ہوگئی پھر گریز تشبیب و مدح کے درمیان فن کاری سے اس طرح چسپاں کی جاتی ہے کہ سامع ایک نشاط انگیز لذت سے آشنا ہو کر مدح سننا شروع کر دیتا ہے۔

عربی کے ابتدائی قصائد میں گریز کی طرف اتنی توجہ نہیں دی گئی جتنی کہ بعد میں۔ اس کی اہم وجہ یہ تھی کہ قصیدہ کا فن اس وقت سلاطین و امراء کی مدح سرائی کے لیے مخصوص نہیں تھا۔ دور بنوعباسیہ میں گریز کی طرف زیادہ توجہ دی گئی۔

فارسی قصائد میں گریز بھی شاعرانہ ریاضتوں کا اظہار سمجھی جانے لگی۔ بے جا مدح سرائی کے لیے گریز کے حصے میں تکلیف و تصنع اور غلو کی کارفرمائی نے اپنا اثر و رسوخ بڑھالیا۔ قصیدہ کے مضامین کی طرح اس میں بھی نت نئے مضامین اور انداز بیان اختیار کیے گئے۔ عربی کے ابتدائی قصیدہ نگاروں کے سوا فارسی اور اردو میں سارے قصیدہ نگاروں نے اس کو قصیدہ کا ایک لازمی اور اہم جزو قرار دیا ہے اور اس میں اپنے اپنے کمالات دکھائے ہیں۔

گریز ایک شعر سے بھی کیا جاتا ہے اور زاید سے بھی۔ سودا نے حضرت علیؓ کی شان میں ایک قصیدہ لکھا ہے جس میں صرف ایک شعر سے گریز کیا ہے:

ہے مجھے فیض سخن اس کی ہی مداحی کا
ذات پر جس کے ہیں مبرہن کنہ عز و جل

قصیدہ نگاروں کی یہ روش رہی ہے کہ انھوں نے گریز میں اہتمام کیا ہے۔ اس کے لیے بھی کچھ بندھے ٹکے مضامین عرصہ تک کام میں لائے گئے۔ کبھی باغ، نہر اور قصر کی منظر نگاری کے ذریعے گریز کیا گیا تو کبھی کسی پیکر حسن کے سراپا کے بیان سے کبھی مکالماتی انداز بیان اختیار کیا گیا تو کبھی کسی تقریب کے ذکر کے بعد مدح کا آغاز ہوا۔ کبھی دو فریق بحث و مباحثہ کرتے ہوئے صحیح فیصلے کے لیے ممدوح کی بارگاہ میں پہنچے تو کبھی شکوہ کرنے والے قصیدے میں اپنی بے کسی و حرماں نصیبی، افلاس و نکبت کا رونا روتے ہوئے ممدوح کی طرف امداد و معاونت

کے واسطے رجوع ہوتے۔ اس طرح گریز کے مضامین کے لیے قصیدہ نگاروں نے دماغ صرف کیے ہیں اور بڑی فنکاری وصناعی کے ثبوت پیش کیے ہیں۔

بیسویں صدی میں گوناگوں مشغولیتوں کی وجہ سے ممدوح، سامع اور قصیدہ نگار کے پاس وقت کی کمی رہی۔ اس لیے قصیدے بھی مختصر لکھے جانے گے۔ خصوصاً وہ قصیدے جو مختلف، مذہبی اور ادبی مجلسوں میں پڑھے جاتے تھے اور بھی زیادہ مختصر ہو گئے۔ اس اختصار کا اثر سب سے زیادہ گریز پر پڑا۔ اکثر قصیدے ایسے ہیں جن میں گریز صرف ایک شعر سے ہے۔ اس پر مفصل بحث اس کے مناسب مقام پر آئے گی۔ طوالت کے لحاظ سے اس کی مثالیں بھی نظر انداز کی جا رہی ہیں۔ جہاں نامور قصیدہ نگاروں کے کلام پر تنقید ہوگی وہاں اس کی عملی تنقید بھی سامنے آئے گی۔ یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کرتا ہوں۔ محمد رفیع سودا کی گریز میں فن کاری اور طباعی کی اعلیٰ مثالیں ہیں۔ جیسے قصیدہ در مدح امام ضامن جن کا مشہد خراسان میں ہے، اس کا مطلع ہے:

اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکر روزی کا	تو آب و دانہ کو لے کر گہر نہ ہو پیدا

اس قصیدہ کی گریز میں گردشِ لیل ونہار، غم و آلامِ روزگار اور دیگر واردات عشق و کیفیات قلبی کو شعری پیکر عطا کرتے ہیں۔ لیکن کہیں سکون و راحت نہیں پا کر میخانہ کا رخ کرتے ہیں۔ وہاں کا نقشہ بھی ابتر دیکھ کر خرد سے سوال کرتے ہیں اور اس طرح گریز کا کام پورا ہو جاتا ہے:

یہ حال دیکھ کے واں کا خرد سے پوچھا میں	جگہ طرب کی میں آیا ہوں یا کہ جائے عزا
دیا جواب خرد نے مجھے کہ اے ناداں	خوشی ہے دہر میں، غم سے یہ پوچھتا ہے کیا
نہیں ہے امن کہیں زیر آسماں ہرگز	بہ جز زمین خراساں کہ ہے وہ عرش آسا

اس کے بعد امام ممدوح کی مدح شروع ہو جاتی ہے۔

مدح: مدح کے لغوی معنی تعریف کرنا ہے۔ اصطلاح میں یہ قصیدہ کا وہ حصہ ہے جس میں شاعر ممدوح کی مدح بیان کرتا ہے۔ مدح قصیدے کی تیسری منزل ہے۔ مدح کا میدان بہت وسیع ہے۔ قصیدہ گو جس طرح کی تعریف چاہے کر سکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ ممدوح کی حیثیت سے مناسبت رکھتی ہو۔ عربی کے ابتدائی قصائد میں اپنے خاندانی بزرگوں کی اور خود اپنی تعریف کی جاتی تھی۔ مدح میں اس بات کی کوشش کی جاتی تھی کہ صداقت بیان ہو۔ جھوٹی تعریف سے گریز کیا جاتا تھا۔ لیکن کچھ دنوں بعد ہی عربی قصائد میں بھی مدح سرائی میں صداقت کا وہ معیار قائم نہ رہا۔ جب اردو زبان صنف قصیدہ سے روشناس ہوئی تو مدح کا

دامن مندرجہ ذیل موضوعات کو سمیٹ چکا تھا۔

مدح بالعموم ممدوح کے جاہ وجلال، زرو دولت، عظمت و بزرگی، شرافت ونجابت، شجاعت و دلیری، عدل و انصاف، خداترسی و دیں پناہی، عفت و پاک دامنی، قناعت و راست بازی، سخاوت و ضیافت، خلق و مروت، حلم و حیا، فیوض و برکات، کشف و کرامات، علمیت و قابلیت، عبادت و ریاضت، حمیت و خودداری وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی حسن و جمال کی تعریف کی جاتی ہے۔ ان اوصاف کے علاوہ ممدوح کے ساز و سامان، مثلاً تلوار، تیر کمان، ترکش، گھوڑے ہاتھی اور مطبخ وغیرہ کی تعریف کی جاتی ہے۔ بزرگوں کی شان میں جو قصائد کہے جاتے ہیں تو ان میں ان کی ذاتی خصوصیات کے علاوہ روضہ، گنبد، جائے وقوع مدفن اور اس کے مقامی مناظر اور ماحول کی شان میں بھی اشعار کہے جاتے۔ 36

اس میں ممدوح کے حسن و جمال کی تعریف بھی کی جاتی ہے۔ انشا نے دلہن جان کی تعریف میں بڑی مہارت دکھائی ہے۔ وہ فنکاری کا بہترین نمونہ ہے۔ لیکن امیر مینائی نے نواب کلب علی خاں والیِ ریاست رام پور کے حسن و جمال کی تعریف جن الفاظ میں پیش کی ہے وہ حفظ مراتب کا خیال نہ رکھنے کی وجہ سے مضحکہ خیز بن گئی ہے۔

قدیم قصیدہ نگاروں نے اکثر پہلے غائب کے صیغے میں ممدوح کی تعریف کی ہے۔ پہلے انداز و بیان کو مدح غائب اور دوسرے کو مدح حاضر سمجھتے ہیں۔

مولانا شبلی نعمانی نے شعرالعجم حصہ پنجم میں مدح کی افادیت و ماہیت کے متعلق کچھ خیال انگیز باتیں کی ہیں:

> ''یوروپ میں سینکڑوں ہزاروں اشخاص نام ونمود کے منبر پر نمایاں ہوتے ہیں اور صرف یہ بات ان کے حوصلوں اور ارادوں کو روز بہ روز بڑھاتی اور تیز کرتی جاتی ہے کہ جو وہ کرتے ہیں اخبارات اور تصنیفات کے ذریعہ سے فوراً تمام عالم میں اس کی آواز پھیل جاتی ہے۔۔۔ قوموں کا بننا اور ابھرنا ان کے جذبات کا تازہ اور مشتعل ہوتے رہنا اس بات پر موقوف ہے کہ ان کے اوصاف کی صحیح داد دی جائے اور ان کے کارنامے نمایاں اور اجاگر کیے جائیں۔ ان کا ہر کام تاریخی صفحات پر چکایا جائے۔'' 37

اس سلسلے میں وہ شیخ سعدی کے روح ابوبکر سعد زنگی کو سچا ممدوح اور سعدی کو سچا مادح قرار

دیا ہے اور نپولین وچونکہ قابل تعریف تھا۔ اس لیے فرانسیسیوں پر اس کے کارناموں کا زیادہ اثر پڑ سکتا تھا۔ حالی کی طرح شبلی نے بھی مدح کی بنیاد واقعیت اور سچائی پر قائم کرنے کی تلقین کی ہے۔ اسے کارآمد بنا کر قصیدے کی مدح کی آبرو رکھ لی جائے۔ لیکن اس کے لیے شرط یہ ہے کہ:

(1) جس کی مدح کی جائے در حقیقت مدح کے قابل ہو (2) مدح میں جو کہا جائے سچ کہا جائے (3) مدحیہ اوصاف اس انداز سے بیان کیے جائیں کہ جذبات کو تحریک ہو۔"38

عربی قصائد میں سچی مدح ہی معیاری سمجھی جاتی تھی "عرب اولاً تو کسی کی شاعرانہ مدح کرنے میں عار سمجھتے تھے اور مدح کرتے تھے تو کبھی صلہ اور انعام لینا گوارا نہیں کرتے تھے۔ پھر بھی جو کہتے تھے سچ کہتے تھے۔ ایک رئیس نے ایک عرب شاعر سے کہا کہ میری مدح لکھو اس نے کہا "افعل حتیٰ اقول" یعنی تم کچھ کر کے دکھاؤ تو میں کہوں۔"39 اس کے برعکس:

"شاعری کی تاریخ میں سب سے افسوس ناک واقعہ ہے کہ ایرانی شعرا نے سرے سے قصیدہ کی حقیقت نہ سمجھی اور ابتدا ہی سے غلط راستے پر پڑ کر کہیں سے کہیں نکل پڑے۔"40

لب ولباب یہی ہے کہ شبلی بھی حالی کی طرح چاہتے ہیں کہ قصیدہ میں مدح کے جزو کو کارآمد بنا کر اسے قومی اخلاق سدھارنے، اپنے ناموروں کے کارناموں کو اجاگر کرنے اور بلند کاموں کے واسطے ترغیب دلانے کے لیے استعمال کرنا اچھا ہے۔ اس سے اس بدنام صنف کو صحیح وقار مل جائے گا۔

مدح کا حصہ قصیدہ گویوں کے لیے افادی نقطۂ نظر سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ قصیدے کے گزشتہ "اجزا جن میں شاعر نے جگر سوزی کی۔ اس کی بارآوری اسی حصہ میں ہوتی ہے۔ ایک قصیدہ گو کی نظر اپنے حصول مقصد پر بھی ہمیشہ ہوتی ہے اور مدح کا حصہ اس کی مطلب برآری میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ مدح کو اس صنف سخن کا نقطۂ عروج کہا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ سارے جتن تو اسی کے لیے ہوتے ہیں۔ اس میں شاعر بھی الفاظ ومعنی کے خزانے کھول دیتا ہے۔ سچی یا جھوٹی تعریف وتوصیف کے موتی لٹاتا ہے۔ تب کہیں اشرفیاں پاتا ہے۔ یہیں پر قصیدہ نگاروں کے اصلی جوہر سامنے آتے ہیں۔ ہر شاعر اپنی بساط اور زور کلام کے مطابق پینترے بدل بدل کر بڑے جوش کے ساتھ مدح کرتا ہے تاکہ ممدوح سے خاطر خواہ صلہ پا سکے۔

اس میں ممدوح کے ذاتی صفات، حسن و جمال، شجاعت و سخاوت، فطانت و درایت سے لے کر سواری و متعلقات۔ آلاتِ حرب و ضرب، محلات و قصور وغیرہ کی تعریفیں کرتا ہے جس سے وہ ممدوح کو گھیر لیتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ وہ کسی طرح خوش ہو جائے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ قصیدہ گوئی کے صلہ کے طور پر شاعروں نے دربار اور عوام میں جس قدر انعام و اکرام اور اعزاز و افتخار پایا اتنا کسی صنف کے ذریعہ سوچا بھی نہیں جاسکتا ہے۔ لیکن یہاں اس کی تفصیل ممکن نہیں۔

مدح سرائی میں اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ اگر غلو کی حد تک بھی ہو تو ذوقِ سلیم بادلِ نخواستہ ہی سہی گوارا کر لے۔ اگر اغراق کی حد تک مدح کی جاتی ہے تو ذوق سلیم پر گراں گزرتا ہے اور مدح کا اثر غائب ہو جاتا ہے۔ اس لیے مدح میں توازن کا ہونا ضروری ہے۔

قدیم نقادوں نے مدح میں حفظ و مراتب پر بہت زور دیا ہے اور مدح میں ممدوح کی سماجی، طبقاتی حیثیت کا بہت خیال رکھا ہے۔ سلاطین و نوابین، امراء و رؤسا، علماء و حکماء، انبیاء و مرسلین، اصحاب و ائمہ و اولیاء و اصفیا وغیرہ کی مدح میں اس کے مضامین کی بھی تخصیص کی ہے۔

قصائد کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ قصیدہ گو شعراء ممدوح کی نفسیات کے ماہر ہوتے ہیں۔ دربار کی مخصوص معاشرت اور طرز زندگی سے بخوبی واقف ہوتے ہیں۔ آداب شاہی ہر وقت ملحوظ نظر رہتا ہے۔ اس لیے دور زوال میں ممدوح جھوٹی تعریفوں سے خوش ہوتے تھے۔ شعرا بھی مجبور تھے۔ آج جب ہم اپنے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں تو اس کا اچھا اثر مرتب نہیں ہوتا ہے۔ لیکن رہی تعریف تو یہ مذہبی قصائد میں اچھی لگتی ہے۔ کیونکہ ممدوح کا مرتبہ درحقیقت بلند ہوتا ہے اور ایک وجہ جذباتی وابستگی بھی ہے۔

مذہبی قصائد کی مدح میں بھی بعض بے اعتدالیاں طبیعت کو مکدر کر دیتی ہیں۔ سودا بھی بعض ائمہ کی تعریف میں لغزش کے مرتکب ہو گئے ہیں۔ بعض جگہ حفظ مراتب کا بھی خیال نہیں رکھا ہے۔ بعض تشبیہیں بھی مضحکہ خیز اور دور از کار ہو گئی ہیں۔ اس قسم کی مثالیں بہت ہیں۔ حضرت علی کی تلوار کی تعریف کا ایک شعر عرض ہے:

صور اسرافیل سے کچھ کم نہیں اس کا نیام
نکلے جو اس سے تو پھر شور قیامت ہو عیاں

دینی قصیدہ ہوں یا دنیوی مدح کی بے اعتدالیوں نے صنف قصیدہ کو بے حد بدنام کیا۔ مذہب کے معاملے میں جذباتی وابستگی کے سلسلے میں بھی بے اعتدالیاں بیسویں صدی کے قصائد

میں بے حد ہیں۔ اس میں بعض شعرا نے پینترا بازی بھی کی ہے۔ ان کا بیان ان کی اصل جگہ پر جستہ جستہ ہوگا۔

یہاں ایک بات اور بھی عرض کرنی ہے کہ مدح سرائی شاعر کی شخصیت کو مجروح کرتی ہے یا نہیں۔ میرے خیال میں مدح سرائی سے یہ قطعی طور پر ثابت نہیں ہوتا کہ شاعر فطری طور پر خوشامد پسند تھا۔ قصیدہ کی مدح نگاری کو بحیثیت آرٹ دیکھنا چاہیے۔ اس کے علاوہ وہ پیشہ جو باعزت ہو اور تہذیبی طور پر صلابت رکھتا ہو برا نہیں ہے۔ درباری تملق و خوشامد دراصل ایک تہذیب تھی۔ یہی وجہ تھی کہ شہزادگان ملک بھی شاہان و روسائے سلطنت کے ساتھ ایک خاص انداز سے ملتے تھے۔ دوسرے اس سے مزاجوں کی تہذیب ہوتی تھی۔ خاکساری و بردباری کی تربیت ہوتی تھی۔ دورِ انحطاط میں اگر کچھ برائیاں آئیں تو اس سے اس کی حیثیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ قصیدہ نگاری کو ہمارے کچھ ادیبوں اور نقادوں نے اس طرح بدنام کیا کہ شعراء اس کی وجہ سے اپنے کو مجرم سمجھنے لگے۔ یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کے اکثر شعرا نے اپنے قصائد کو نیست و نابود کر دیا۔ اس طرح ہمارے ادب کا ایک تابناک پہلو تاریکی کی نذر ہوگیا۔

عرض مطلب و دعا: مدح کے بعد عرض مدعا یا عرض مطلب کی منزل آتی ہے۔ اس میں قصیدہ گو عرض مدعا کرتا ہے۔ اور شاہ کو دعا اور اس کے دشمنوں کو بددعا دیتے ہوئے کلام کو خاتمے تک پہنچاتا ہے۔ اس کے متعلق زین العابدین موتمن کا خیال ملاحظہ ہو:

> ایں قسمت از قصیدہ را کہ معمولاً از پنج بیت تجاوز نمی کند و اغلب یا سہ بیت بیشتر نیست۔ دعا یا شریطہ می گویند۔ عموماً قصائد مدحیہ بردعا مستعمل است و شعراء خود را او رپیروی ازیں اسم موظف می دانستند و اگر گاہے بہ جہتے از جہات قصیدۂ خود را بدعا ختم نمی کردند علت آں را بیاں می نمودند چنانکہ جمال الدین اصفہانی می گویند:
>
> دعا بہ شعر نہ گفتم کہ حلقۂ یارب
>
> بہ جز بوقت سحر بردر قدم نہ زنم 42

اس میں بھی تعداد اشعار کی بندش تو مشکل ہے لیکن عموماً یہ حصہ مختصر ہوتا ہے۔ یہ بھی قصیدہ گو کے لیے ایک دشوار گزار منزل ہے۔ شاعر کو یہ خیال رکھنا پڑتا ہے کہ عرض مدعا سے ممدوح کی طبیعت مکدر نہ ہونے پائے۔ اس کی پیش کشی میں حتی الوسع نادر اور اچھوتا انداز برتتا ہے۔ اپنے مطلب کو بڑی فنکاری اور صناعی سے پیش کرتا ہے تاکہ ممدوح بلاجھجک زیادہ سے زیادہ انعام و اکرام سے نوازے۔

عرض مدعا قصیدہ کا ضروری جز نہیں ہے۔ بہت سے شعرا نے اس کو نظر انداز کر دیا ہے۔ بعضوں نے اس میں بڑی پستی اور رکاکت کا ثبوت دیا ہے۔ مذہبی قصائد میں نجات اخروی، مصیبت میں یاری و مددگاری اور روضے کی زیارت وغیرہ بطور مدعا پیش کرتے ہیں۔

سلاطین و امرا کو دعا دیتے ہیں۔ جدت وندرت کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اکثر ممدوح کو دعا اور دشمنوں کو بددعا دیتے ہوئے قصیدہ کا خاتمہ کیا جاتا ہے۔

دعا میں درازئ عمر، مال و دولت میں ترقی، نسل و حکومت کی بقا وغیرہ سے متعلق مضامین ہوتے ہیں۔ مذہبی قصائد میں بھی ان کے موافقین کو دعا اور مخالفین پر تبرا پڑھا جاتا ہے اور اپنے حق میں دعائے خیر طلب کی جاتی ہے۔

بعضوں نے عرض مدعا اور دعا کے بعد قطعہ کا اضافہ کیا ہے جس میں اپنی شاعری قادر الکلامی اور نسلی برتری پر فخر کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں مومن کا نام سب سے پہلے لیا جاسکتا ہے۔ شہباز عظیم آبادی نے اخیر میں منظریہ اشعار بھی پیش کیے ہیں۔ بعضوں نے خاتمہ ساقی نامہ کے ذریعہ کیا ہے۔ یہ سب ذیلی اور فروعی باتیں ہیں۔

حواشی

1. دیوان فائز از سید مسعود حسن رضوی مطبوعہ انجمن ترقی اردو 1946، ص 137
2. العمرۃ ج1، ص 123 'وانما الدلیل فی قول النبی صلی الله علیه وسلم عدم القصد والنیة لانه لم یقصد بالشعر ولا نواة فلذلك لا یعداً شعراً وان كان كلاماً متنزناً۔ بحوالہ اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، ص 31
3. القصد استقامة الطریق كقوله علی الله قصد السبیل (سیدھے راستے کی رہنمائی اللہ تعالیٰ پر ہے) ماخوذ از تاج العروس شرح قاموس ج2، مصنفہ محب الدین ابی الفیض سید محمد...... الحسن الواسی زبیری، ص 466، مطبوعہ مصر 1306ھ
4. القصد والاعتماد والدم وعن ابن بزرج القصد مواصلة الشاعر عمل القصائد شرح قاموس ج2، ص 466
5. تاج العروس شرح قاموس ص 467
6. الصراح بہ بیان فارسی، ص 224

7۔ واصله من القصد وهو (المخ) الغليظ (السمين) ينقصد اى بكسر سمنه هو المخ السائل اللذى يميع كالماء والعرب تستعير اكسمن فى الكلام الفصيح فتقول هذه الكلام سمين اى جيد، شرح قاس ج2، ص468

8۔ غیاث اللغات، ص39

9۔ لابن القطاع (اقصد السهم اصاب فقتلهٗ مكانهٗ) اقصد الرجل فلاناً طعن تاج العروس شرح قاموس، ص468

10۔ تاریخ قصائد اردو از جلال الدین جعفری، ص11

11۔ هوالكلام مفصل قطعاً قطعاً مستساوية فى الوزن متحد فى الحرف الاخير من كل قطعة وتسمىٰ كل قطعةً من هذه لقطعات عندهم بيتاً ويسمى الحرف الاخير اللذى فيه روياً وقافياً وسمى جملة الكلام الى آخر قصيدة، مقدمه ابن خلدون مصنفه بعد عبدالرحمن ابن خلدون المغربى ص 532، مطبوعہ مصر۔

12۔ اردو قصیدہ نگاروں کا تنقیدی جائزہ: ڈاکٹر محمود الٰہی، ص29، پہلا ایڈیشن

13۔ تحول شعر فارسی: زین العابدین موتمن، ص11 م تہران

14۔ شرح قاموس مسمّیٰ بہ تاج العروس ج2، ص467

15۔ Comprehensive Persian English Dictionary

16۔ اردو ادب کی تاریخ: رام بابو سکسینہ، مترجم: حسن عسکری

17۔ کاشف الحقائق، ج2: امداد امام اثر عظیم آبادی

18۔ اردو میں قصیدہ نگاری، ص12

19۔ اردو میں قصیدہ نگاری، ص12

20۔ دیوان آگاہ نسخہ قلمی ص55

21۔ دبیر عجم مطبوعہ لاہور، ص52

22۔ قصیدہ را باید کہ دو مصراع مخفی در مطلع بود والا قطع خوانند۔ ہر چند از بیست وی بیست بگذرد باشد کہ دو مطلع یا زیادہ بود۔ چوں ابیات مکرر شود از پانزدہ و شانزدہ بگذرد بہ بیست وصداں را قصیدہ خوانند۔ دیوان فائز مرتبہ مسعود حسن رضوی، ص143 طبع اوّل، 1946

23 شعرالعجم ج1، ص26-27

24 شعرالعجم، ج1، ص10

25 التشبیب وھو فی الاصل ذکر ایاما لشباب واللھو والغزل۔ شرح قاموس مسمیٰ بہ تاج العروس ج2، ص 544

26 تشبیب الشعر ترقیق اولہٗ بذکر النساء وھو من تشبیب النار وتاریثھا لسان العرب۔

27 المعجم فی مغائیر اشعار العجم : شمس الدین بن قیس الرازی مطبوعہ 1901، ص 384

28 تحول شعر فارسی: زین العابدین موتمن مطبوعہ تہران ص 13

29 ویکون فی ابتداما القصائد سحی ابتداھا مطلقاً ان لم یکن فیھب ذکر الشباب شرح قاموس مسمیٰ بہ تاج العروس ج1

30 تاریخ قصائد اردو: جلال الدین جعفری، ص......

31 خطبۂ پروفیسر اختر اورینوی (زبانی)

32,33 A Comprehensire Persian English Dictionary

34 شعرالہند: عبدالسلام ندوی، ص40

35 اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ: ڈاکٹر محمود الٰہی، ص49

36 اردو میں قصیدہ نگاری: ڈاکٹر ابو محمد سحر طبع دوم ص22

37 شعرالعجم، ج5، ص20

38,39,40 شعرالعجم، ج5، ص20,21,22

41 اردو قصیدہ نگاری کا جائزہ: ڈاکٹر محمود الٰہی کے ص55 اور 56 پر اس کی یکجائی ملاحظہ ہو۔

42 تحول شعر فارسی، ص19-20

○

(قصیدہ کا فن اور اردو قصیدہ نگاری: ڈاکٹر ایم کمال الدین، سنہ اشاعت بار اول، 1988، ناشر: دربھنگہ بک ہاؤس، قلعہ گھاٹ، دربھنگہ)

مثنوی کی ہیئت

صنفِ مثنوی کی بنیاد بھی ہیئت پر قائم ہے، اس کے 'خارجی پیکر' یا اس کی 'فنی ساخت' ہی کی بنا پر اسے دیگر اصناف سے ممیز کیا جاسکتا ہے۔ یہ ہیئت کیسی ہے یا مثنوی کی تعریف کیا ہے، اس ضمن میں اقوال و افکار متعدد ہیں، لیکن ان میں کوئی اختلاف نہیں۔ لغت کی کتابیں ہوں یا ناقدین و محققین کے مضامین، تقریباً ہر مثنوی کی اصل بتاتے ہوئے کم و بیش ایک جیسے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ غالباً کسی صنفِ سخن کی ماہیت کا سراغ لگاتے وقت اختلاف کرنا بھی محال ہے۔ پھر 'چراغ سے چراغ جلتا ہے' کے مصداق مختلف اہلِ قلم ایک دوسرے سے استفادہ کرنے پر مجبور بھی ہیں۔ غیاث اللغات[1] جامع اللغات[2] فرہنگ آصفیہ[3] فیروز اللغات[4] نور اللغات[5] راہنمائی ادبیات فارسی، فرہنگ اعلام و اصطلاحات[7] John Richardson's Dictionary F. Steingass Persian اور[8] Persian, Arabic and English English Dictionary کے حوالہ جات بطور مشتے نمونہ از خروارے دیے جاسکتے ہیں۔ ان سب تعریفوں سے ایک ہی بات مستنبط ہوتی ہے اور وہ یہ کہ مثنوی ابیات ہم وزن ومختلف القوافی پر مشتمل شاعری کا نام ہے جس میں صرف ہر بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ چونکہ یہ تعریفیں کم و بیش ایک جیسے الفاظ میں ہیں، اس لیے ان کی تکرار سے قطع نظر کرتے ہوئے وہ نکات درج ذیل ہیں جو صنف مثنوی سے متعلق ان تمام حوالہ جات میں مشترکہ یا انفرادی طور پر پائے جاتے ہیں:

(1) مثنوی لفظ مثنیٰ سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں "دو دو کیا گیا۔ چونکہ مثنوی کی بیتوں

---

1. صفحہ 400 سطر 2 اور اس سے آگے 2. جلد چہارم صفحہ 462، 3. جلد چہارم مرتبہ جنوری 1901، صفحہ 290، 4. صفحہ 365، 5. صفحہ 488، 6. صفحہ 339، 7. صفحہ 1339 مطبوعہ 1829، 8. صفحہ 1173 مطبوعہ 1930

میں ہر ایک بیت کے دو قافیے علیحدہ علیحدہ ہوتے ہیں، لہٰذا ابیات مختلف القوافی کی مثنوی کہنے لگے۔'' مثنی میں 'یائے نسبت اضافہ ہونے سے الف مقصورہ واؤ سے بدل گیا۔''

(2) ان ابیات مختلف القوافی، میں ''ہر بیت کا قافیہ جدا ہوتا ہے'' مگر ''ہر بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں'' اور ''ایک مثنوی کل ایک ہی وزن میں ہوتی ہے۔''

(3) اس کے اشعار کی تعداد معین ہیں۔ ('فرہنگ آصفیہ'، جامع اللغات' اور 'نور اللغات')

(4) یہ سات بحروں میں کہی جاتی ہے (جامع اللغات) (یا) کہی جاسکتی ہے (نور اللغات) اور وہ بحر ہزج، رمل، سریع، خفیف متقارب متدارک کے سوا اور بحریں بھی ہیں (فرہنگ آصفیہ)

(5) اپنی اصل کے اعتبار سے یہ (مثنوی) لفظ عربی ہے اور اسم مؤنث ہے۔

(6) اس مخصوص نوع شاعری کو مزدوج بھی کہتے ہیں (جان رچرڈسن کی فارسی، عربی، انگریزی ڈکشنری)

(7) فارسی کی تقلید میں عربی میں بھی مثنوی نگاری شروع ہوئی اور اسے 'مزدوجہ' کہنے لگے (راہنمائے ادبیات فارسی)

ان نکات میں مثنوی کی بحروں کا تعین مختلف فیہ ہے۔ ان حوالہ جات سے صرف نظر کر کے دیکھا جائے تو دوسرے ناقدین و محققین نے بھی مثنوی کی تعریف کرتے ہوئے اس مخصوص نکتے کے متعلق کچھ نہ کچھ لکھا ہے، جس پر انھیں صفحات میں آگے چل کر روشنی ڈالی جائے گی۔

مثنوی کی خصوصیات

چونکہ مثنوی کی ہیئت میں وسیع موضوع اور مربوط و مسلسل خیالات کی گنجائش ہے، اس لیے تقریباً ہر موضوع پر مثنویاں لکھی گئی ہیں۔ لیکن اردو کی بیشتر مثنویاں داستانی رنگ کی ہیں، اس لیے صنف مثنوی کی خصوصیات اور شرائط متعین کرتے ہوئے ہمارے اہل قلم نے زیادہ تر انھیں داستانی مثنویوں کو پیش نظر رکھا ہے اور بہت سی شرائط قصوں ہی کے ساتھ مختص ہیں۔ یہ شرائط یہ خصوصیات کم و بیش آٹھ ہیں جن کا تجزیہ اس طور پر کیا جاسکتا ہے۔ (1ماخوذ از مقدمہ شعر و شاعری صفحات 196 تا 219، 2شعر العجم جلد 4 صفحات 210 تا 214، 3شعر الہند، صفحات 377 تا 352)

(1) مصرعوں اور بیتوں کے درمیان کامل ربط و چسپیدگی ہو اور حسنِ ترتیب ہر حال میں قائم رہے۔
(2) واقعہ نگاری کا فرض یہ ہے کہ عام اور مبہم اوصاف کی بجائے فنی، مختص اور مخصوص خصوصیات بیان کی جائیں اور جزئیات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جائے۔
(3) قصے کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ ہو۔
(4) واقعات کے بیان میں بے جا مبالغہ سے پرہیز کیا جائے اور ضمناً بھی کوئی بات خلاف تجربہ و مشاہدہ نہ آئے۔
(5) حالت، صورت اور کیفیت کی تصویر کشی کا لفظاً و معنیً مطابق فطرت ہونا لازمی ہے۔
(6) ضمنی اور ناگفتنی باتوں میں رمز و کنایہ سے کام لیا جائے اور بنیادی باتوں میں صراحت سے۔
(7) بیانات میں تضادات سے اجتناب کیا جائے اور قصوں میں پیش کردہ کرداروں میں ہم آہنگی اور استواری کو ملحوظ رکھا جائے۔
(8) بلاغت کے اس نکتے پر نظر رہے کہ ''مقتضائے حال کے موافق کلام'' کو بلیغ کہا جاتا ہے اور یہ صفت بھی لازمی ہے۔

''ان آٹھ باتوں کے سوا قصہ نگاری کے اور بھی فرائض ہیں، مگر یہاں صرف انھیں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔'' (مقدمہ شعر و شاعری، ص 219)

ان آٹھ باتوں میں بھی (3)، (4) اور (5) تقریباً ایک جیسی شرائط ہیں۔ اس طرح مثنویوں اور بالخصوص داستانی مثنویوں کی شرطیں صرف چھ رہ جاتی ہیں۔ ان میں بھی (1) اور (8) ہی عام مثنویوں کے لیے ہیں، (4)، (5)، اور (6) کو بھی غیر داستانی مثنویوں سے وابستہ کیا جا سکتا ہے، ویسے ساری کی ساری شرائط داستانی رنگ کی ہیں، جیسا سطور بالا میں لکھا جا چکا ہے، اردو کی بیشتر مثنویاں داستانی رنگ کی ہیں، اس لیے ان شرائط میں داستانی مثنویوں کا زیادہ ملحوظ رہنا قرینِ قیاس ہے، ورنہ جن اصحاب فکر و قلم سے یہ خیالات اخذ کیے گئے ہیں، انھوں نے مثنوی کے اصول و قواعد و ضوابط یا شرائط و محاسنِ مثنوی کے طور پر انھیں پیش کیا ہے۔ یہ وضاحت البتہ انھوں نے بھی کر دی ہے کہ ان شرائط میں مثنویوں کے قصہ پن پر نظر رکھی گئی ہے۔

اوّل الذکر شرط کے دو اجزا ہیں۔ پہلا جز ربط و تسلسلِ کلام ہے۔ یہ وصف موضوعاتی

نظموں میں اور اس صنفِ سخن میں جس میں وحدتِ تاثر لازمی ہے، ہونا چاہیے مثنویوں کے لیے یہ بالخصوص زیادہ ضروری ہے تاکہ کوئی عبارت یا نکتہ مقدر رہ جائے اور کچھ باتیں مفہوم کا سلسلہ جوڑنے کے لیے فرض نہ کرنی پڑیں چونکہ اس صنف میں ایک بیت کو دوسری بیت سے ملانے والی چیز ظاہری طور پر وزن کے سوا کچھ اور نہیں ہے، اس لیے مضمون و معنیٰ کا ربط و اتحاد یقیناً بہت زیادہ ضروری ہے اور وہ بھی جب قصہ یا تاریخ بیان ہو تو ترتیب و تسلسل پر زور دینا اظہر من الشمس ہے۔ مولانا حالی لکھتے ہیں:

''مثنوی میں ربطِ کلام کا لحاظ رکھنا خاص کر جب اس میں تاریخ یا قصہ بیان کی جائے، نہایت ضروری ہے۔'' (مقدمہ شعروشاعری، صفحہ 197)

اس شرط کا دوسرا جز حسنِ ترتیب ہے۔ اس کا خصوصی تعلق واقعہ یا قصہ سے ہے۔ واقعات کے نقطۂ آغاز سے انتہائے داستان تک کون کون سی باتوں کا لحاظ رکھا گیا، ان میں تناسب اور ترتیب کہاں تک ہے، تمہید اگر ہے تو کیسی ہے، اصل واقعات میں کہاں کہاں زیادہ توجہ دی گئی ہے اور کس کس حصے کو زیادہ اجاگر نہیں کیا گیا ہے، تخیل اور جذبہ کی کارفرمائی کا کیا عالم ہے، فرضی باتوں میں بھی بے ساختہ پن ہے یا نہیں واقعات کی کڑیاں ٹھیک سے ملائی گئیں یا نہیں۔

''اگر ان تمام مرحلوں سے شاعر عہدہ برآ ہو تو وہ حسنِ ترتیب میں کامیاب سمجھا جائے گا۔''
(شعرالعجم جلد چہارم، ص210)

یوں تو حسنِ ترتیب کی یہ شرط مثنوی کے ہر نوع کے مضمون کے لیے لگائی جاسکتی ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ اپنے موضوع سے کامل واقفیت اور اس کا 'نکتہ بہ نکتہ مو بموٗ بیان مثنوی نگار کے لیے لازمی ہے مگر جیسا پہلے بھی لکھا جاچکا ہے اس کا خصوصی تعلق واقعہ یا قصہ سے ہے۔ بقول مصنف شعرالہند:

''مثنوی میں جب تاریخ یا قصہ بیان کا جائے تو اس اصول کی پابندی اور بھی زیادہ ضروری ہوجاتی ہے۔'' (شعرالہند ص378)

دوسری شرط بھی دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے کا ماحصل یہ ہے کہ:

''جس چیز کا بیان کیا جائے، اس طرح کیا جائے جس طرح ایک ماہرِ فن کرتا ہے یعنی اس کی تمام اصلی خصوصیات اور جزئیات بیان کی جائیں... چونکہ شاعری درحقیقت ایک قسم کی مصوری ہے، اس لیے جب تک واقعہ نگاری میں

اس قسم کی خصوصیات نہ دکھائی جائیں، کسی واقعہ کی اصلی اور صحیح تصویر ذہن میں
نہیں آسکتی۔" (شعر العجم جلد چہارم، صفحہ 213-212)

اس اجمال کی تفصیل یوں بیان کی جاسکتی ہے کہ دنیا میں واقعات اور حالات کی رنگارنگی میں بھی یکسانیت پائی جاتی ہے، یہ کثرت وحدت میں اسیر ہے، متنوع صورتوں میں بھی بعض صورتیں ایک جیسی ہوتی ہیں، اس لیے جب تک خط وخال واضح نہیں کیے جائیں، چہرے اجاگر نہیں ہوسکتے، روشنی کافی نہ پڑے تو ملتی جلتی شکلوں میں پہچان مشکل ہے؛ مبہم بیانات بھی لفظوں سے بننے والی تصویر کو دھندلا دیتے ہیں۔ مثنوی نگار کو چاہیے کہ واقعات اور حالات کی تصویر کشی میں مبہم باتوں سے بچے اور نقش کو واضح کردے۔ اسی طرح عام قسم کی توصیف انفرادیت کو نمایاں نہیں ہونے دیتی۔ بہت سی صورتیں اچھی یا بری ہوسکتی ہیں، مگر وہ جن وجوں سے اچھی یا بری ہیں، وہ الگ الگ ہوں گی۔ اس لیے صرف 'خوب رو' اور 'بدہیئت' کے کلمات حسن و قبح کے عام تصور میں کوئی تخصیص نہیں پیدا کرسکتے۔ یکساں چیزوں میں بعض چیزیں اپنی مخصوص خصوصیات ہی کی بدولت منفرد ہوں گی۔ مثنوی نگار جب صفات اور خصوصیات کا ذکر کرے تو انھیں منفرد بنا کر پیش کرے، ورنہ وہ عمومیت کے ہجوم میں گم ہوجائیں گی۔ ساتھ ہی ساتھ اپنے موضوع سے ایک ماہر فن جیسی واقفیت مثنوی نگار کے لیے لازمی ہے۔ جس طرح ایک خطاط حروف کی دل نشینی اور دیدہ زیبی کا نام لینے کی بجائے دائرہ، کرسی، نقطہ اور شوشہ جیسی فنی اصطلاحوں کا استعمال کرکے اپنے اختصاص کا ثبوت دیتا ہے اسی طرح مثنوی نگار اپنے موضوع زیر بحث کا تعارف اس کی فنی حدود کے ساتھ مختص طور پر کراتا ہے۔

اس شرط کا دوسرا حصہ جزئیات کی اہمیت ہے۔ بعض چھوٹی چھوٹی باتیں کسی بڑی بات کو بڑا بناتی ہیں اور کبھی بھی معمولی اور پیش پا افتادہ مشاہدے کسی غیر معمولی نتیجے تک پہنچانے میں مدد ہوتے ہیں۔ کسی عبارت میں ایک چھوٹا سا نقطہ بھی غیر اہم نہیں ہوتا اور 'حسنِ یار' میں 'خالِ رخ' ہی کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے، جب روزمرہ کے واقعات سے انقلاب رونما ہوتے ہیں تو آئے دن کے معمولات کو پس پشت ڈالنا ممکن نہیں۔ یہی وہ نکتہ ہے جسے شبلی یوں بیان کرتے ہیں:

> "واقعہ نگاری کا ایک بڑا نقص یہ ہے کہ چھوٹے چھوٹے واقعات نظر انداز کردیے جائیں۔ ہمارے شعرا سمجھتے ہیں کہ جزئی باتوں کا بیان عامیانہ پن ہے، لیکن وہ خیال نہیں کرتے کہ اکثر موقعوں پر ایک خفیف اور جزئی بات سے

واقعہ کی تصویر اس طرح کھنچ جاتی ہے کہ بڑے بڑے واقعات کے ادا کرنے
سے نہیں کھنچ سکتی تھی۔''

(شعرالعجم جلد چہارم، ص 213 مطبوعہ معارف پریس اعظم گڑھ 1951)

مثنوی کی تیسری خوبی یہ بیان کی گئی ہے کہ اس کے قصے کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ ہو۔ لیکن یہ ایسی خوبی ہے جو اردو کی بہت سی مشہور اور اچھی مثنویوں میں بھی نہیں پائی جاتی۔ دراصل فوق الفطرت باتوں میں جو خرابی ہے، وہ حالی کے لفظوں میں یہ ہے:

''جب تک انسان کا علم محدود تھا، ایسی باتوں کا اثر لوگوں کے دل پر نہایت قوت کے ساتھ ہوتا تھا، لیکن اب علم نے اس طلسم کو توڑ دیا ہے اب بجائے اس کے کہ ان باتوں کا لوگوں کے دل پر کچھ اثر ہو، اور ان پر ہنسی آتی ہے اور ان کی حقارت کی جاتی ہے اور بعض اس کے کہ ان سے کچھ تعجب پیدا ہو، شاعر کی حماقت اور سادہ لوحی معلوم ہوتی ہے۔'' (مقدمہ شعروشاعری، ص 198)

لیکن یہ کوئی ضروری نہیں کہ ہر ناممکن اور خلاف فطرت بات تمسخر یا استہزا کا باعث ہو۔ شاعر کبھی کبھی جان بوجھ کر فطری آرزوؤں کو غیر فطری پیکروں میں پیش کرتا ہے اور آب وگل کی زندگی سے پیدا ہونے والی ناآسودگیوں کی تلافی کی ایک سبیل نکالتا ہے۔ ممکن ہے یہ بات روشِ زمانہ کو دیکھ کر غیر شعوری طور پر بھی ظہور پذیر ہوتی ہو، مگر ہر حال میں، خواہ ان کی تخلیق کا محرک شعوری ہو یا غیر شعوری، دیو اور پری بھی ہمارے ماضی کی خواہشوں اور کاہشوں کی تجسیم کے سوا کچھ اور نہیں۔

اب رہی یہ بات کہ وہ کون سا 'طلسم' ہے جسے معلوماتِ عامہ کی وسعت نے 'توڑ دیا ہے' اور اب جس سے کام لینا مناسب نہیں۔ دراصل وہ ہے ''ناممکن باتوں کا لوگوں کو یقین دلانا اور ان کو واقعات کا لباس پہنانا'' یعنی محض بیانِ واقعات کے لیے فوق الفطرت باتیں فی زمانہ مناسب نہیں رہیں اور جو ہماری میراث بن چکی ہیں ان سے فقط نصب العین کی عدم موجودگی کی بنا پر بے التفاتی بھی نہیں برتی جا سکتی۔ حالی تو اسے زمانۂ حال کے لیے بھی جائز سمجھتے ہیں، بشرطیکہ اس فوق الفطرت عنصر میں اثر آفرینی اور استخراج نتائج کا مقصد پنہاں ہو۔ دونوں صورتوں میں بڑا فرق ہے۔ حالی کہتے ہیں:

''ایک شخص جانوروں کے پیرایہ میں خصائل انسانی ظاہر کرتا ہے اور ان سے

اخلاقی نتائج استخراج کرتا ہے اور دوسرا شخص بغیر اس مقصد کے جانوروں کی حکایتیں اس طرح بیان کرتا ہے کہ گویا وہ ان میں فی الواقع تمام خصائل انسانی ثابت کرنا اور لوگوں کو ان کا یقین دلانا چاہتا ہے۔ اس میں اور اس میں بہت بڑا فرق ہے۔ بس ایسے بے سر و پا قصے لکھنے سے خاص کر اس زمانہ میں اجتناب کرنا چاہیے۔" (مقدمہ شعر و شاعری، ص199)

مثنوی نگاری کی بیان کردہ شرائط میں چوتھی، پانچویں اور چھٹی شرطیں دیگر اصناف شاعری کے لیے بھی محاسن کی حیثیت رکھتی ہیں۔ چوتھی اور پانچویں شرطیں دراصل تیسری ہی شرط کا اعادہ ہیں مگر دوسرے پیرایوں میں۔ ہاں، فرق یہ ہے کہ ان میں قصہ پن کی کوئی تخصیص نہیں۔ چوتھی شرط یہ ہے کہ واقعات کے بیان میں بے جا مبالغہ سے پرہیز کیا جائے۔ بے جا مبالغہ سے پرہیز ہر نوع کی شاعری میں ہونا چاہیے، مثنوی میں یہ بالخصوص لازم ہے، کیونکہ اس میں بالعموم واقعات بیان کیے جاتے ہیں، اس لیے مثنوی میں مبالغہ بے جا سے گریز ہی مستحسن ہے، چاہے وہ بیانِ حالت وصورت و کیفیت ہی کیوں نہ ہو۔ بے جا مبالغہ کی خرابی بیان کرتے ہوئے شبلی رقم طراز ہیں:

"شاعر جب کسی بات کو واقعہ کی حیثیت لکھتا ہے تو وہ گو فرضی ہو، لیکن اس کا فرض ہے کہ بیان میں ایسی کوئی بات نہ آئے جس سے واقعہ ناممکن یا مشکوک ہو جائے۔ یہ نقص مختلف اسباب سے پیدا ہوتا ہے۔ کبھی تو جو واقعہ بیان کیا جائے فی نفسہٖ ناممکن ہوتا ہے... کبھی ناممکن نہیں ہوتا، لیکن موقع، وقت اور حالات کے لحاظ سے ناممکن معلوم ہوتا ہے... واقعہ نگاری کا یہ سب مقدم فرض ہے کہ واقعہ کو اس صورت میں ظاہر کیا جائے دل میں اتر جائے۔"

(شعر العجم جلد چہارم، ص214-213)

مبالغہ کا شمار صنائع میں ہوتا ہے، لیکن جب وہی مقصودِ کلام ہو جائے تو اس سے طبیعت کا متنفر ہونا فطری ہے۔ صنعتِ مبالغہ کی غایت کیا ہے اور بے جا مبالغہ سے کیا مراد ہے، ان باتوں کی وضاحت حالی نے کی ہے:

"مبالغہ بھی اس سے زیادہ نہیں ہونا چاہیے کہ جو کچھ کسی چیز کی تعریف یا مدح یا ذم میں کہا جائے گو وہ اس چیز کے حق میں صحیح نہ ہو، مگر کسی نہ کسی چیز پر صادق

آسکتا ہو، نہ یہ کہ دنیا میں کوئی چیز اس کے مصداق نہ ہو اور مبالغہ کی غایت یہ
ہونی چاہیے کہ جو مطلب بیان کرنا منظور ہے، مبالغہ کے سبب سے اس کا اثر
سامع کے دل پر نہایت قوت کے ساتھ ہو۔ نہ یہ کہ اس کا رہا سہا یقین بھی جاتا
رہے۔" (مقدمہ شعر و شاعری، ص200)

حالی کے کہنے کا مفہوم یہ ہے کہ مبالغہ تبلیغ اور بعض حالتوں میں اغراق کی حد تک روا ہے۔ غلو بھی اگر چہ علم بیان و بدیع کی کتابوں میں داخلِ صنائع ہے، لیکن فی زمانہ ناپسندیدہ ہے، کیونکہ اس کی سرحدیں سفید جھوٹ سے جا ملتی ہیں۔ اس کے علاوہ مبالغہ تاثیر میں شدت پیدا کرنے کے لیے ہونا چاہیے، نہ کہ کلام کو بے اثر بنانے کے لیے، یہی وجہ ہے کہ مثنوی ہو یا کوئی صنفِ سخن مبالغہ اس کے لیے دور حاضر میں سازگار نہیں ہے۔

مثنوی کی چوتھی شرط کا دوسرا جزو یہ ہے کہ ضمناً بھی کوئی بات خلاف تجربہ و مشاہدہ نہ آئے۔ دراصل یہ تیسری یا چوتھی شرط کا ایک تکملہ ہے۔ اگر واقعات کی بنیاد فوق الفطرت باتوں پر نہ ہو تو جزوی باتوں میں بھی فطرت سے مطابقت لازمی ہے، ورنہ:

"اس سے قصہ نگار کی اتنی بے سلیقگی ثابت نہیں ہوتی، جتنی کہ اس کی لاعلمی اور
دنیا کے حالات سے ناواقفیت اور ضروری اطلاع حاصل کرنے سے بے
پروائی ثابت ہوتی ہے۔" (مقدمہ شعر و شاعری، ص216)

اور واقعات سے قطعِ نظر کسی طرح کے بیان میں جب بے جا مبالغہ سے پرہیز لازم ٹھہرا تو چھوٹی چھوٹی اور معمولی باتوں میں تجربات و مشاہدات کے خلاف جھوٹ کو راہ کیوں دی جائے۔ خصوصاً مثنوی جو اپنے تسلسل اور ربط کلام کی وجہ سے وحدتِ تاثر کی متقاضی ہے، ایسے بے اثر یا خلاف فطرت، لہٰذا متضاد ٹکڑوں سے پاک رہے تو اس کی یہ وحدت باقی رہ سکے گی، ورنہ نہیں سطور بالا میں حالی نے جو کچھ کہا ہے، ہر شاعر یا ادیب کے لیے ضروری ہے تا کہ وہ کم از کم اپنے موضوع سے متعلق معلومات اور مشاہدات میں کم مایہ نہ ہو، مثنوی نگار کے لیے بھی یہ اسی حد تک ضروری ہے جس حد تک کسی دوسرے شاعر کے لیے، لیکن مثنویوں کی شرائط کے تحت اس کا ذکر اس لیے آیا کہ اس کی موجودگی یا عدم موجودگی بالخصوص قصہ نگاری، مرقع کشی، سماں بندی، وغیرہ میں محسوس ہوتی ہے اور یہ خصائص مثنوی یا افسانوی ادب (fiction) کی ہر ایک صنف سے وابستہ ہیں۔

جیسا کہ پہلے ہی بیان کیا گیا، پانچویں شرط بھی تیسری یا چوتھی شرط کا اعادہ ہے، مگر پیرایہ

مختلف ہے یعنی حالت، صورت اور کیفیت کی تصویر کشی لفظاً و معناً مطابق فطرت ہونی چاہیے۔ اس پیرایۂ بیان میں قصہ پن کی تخصیص نہیں ہے، کوئی جذبہ ہو یا کیفیتِ منظر ہو یا صورت، ہر حال کی ترجمانی میں مثنوی زبان و بیان اور نفسِ مضمون دونوں کے اعتبار سے قرین فطرت ہونی چاہیے، یہ شرط دوسری شعری اصناف کے لیے بھی لازمی قرار دی جاسکتی ہے۔ اس شرط کا حاصل اس کے سوا کچھ اور نہیں کہ طرز ادا کی سادگی اور حقیقت پسندی کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹے، اسی کو حالی نے اپنے مقدمہ میں دوسری جگہ ص (صفحہ 95 پر) نیچرل شاعری سے تعبیر کیا ہے اور اسی کو ملٹن کے حوالے سے انھوں نے سادگی اور اصلیت قرار دیا ہے (صفحہ 65-64) بیان کا 'لفظاً و معناً' مطابقِ فطرت ہونا' وہی زبان کی سادگی اور مضمون کا مطابقِ فطرت ہونا ہے۔ نیچرل شاعری کی تعریف بھی یہی کی گئی ہے "وہ شاعری... جو لفظاً و معناً دونوں حیثیتوں سے نیچرل یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔" اور 'لفظاً موافقِ فطرت' ہونے کی تشریح یوں بیان کی گئی ہے:

"شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش تا بمقدور اس زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے، کیونکہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ اس ملک والوں کے حق میں جہاں وہ زبان بولی جاتی ہے، سکنڈ نیچر کا حکم رکھتے ہیں۔" (مقدمہ شعر و شاعری، ص 95)

اسی طرح معناً موافق فطرت ہونا حالی کے لفظوں میں یہ ہے کہ:

"شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں۔" (مقدمہ شعر و شاعری، ص 95 تا 96)

بلاشبہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ عام محاسنِ شعری کا شمار کرتے وقت بھی حالی نے سادگی اور اصلیت کے عنوان سے ایسے ہی خیالات ظاہر کیے ہیں۔ "سادگی کا معیار یہ ہونا چاہیے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو، مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو محاورہ اور روزمرہ کی بول چال کے قریب قریب ہوں۔" (صفحہ 64) "اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مراد ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے، وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدہ میں یا محض شاعر کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہو یا ایسا معلوم ہوتا ہو کہ اس کے عندیہ میں فی الواقع موجود ہے۔" (صفحہ 65) مثنوی کے بارے میں بھی ان کے خیالات وہی ہیں ملاحظہ ہو:

"جو حالت کسی شخص یا کسی چیز یا مکان وغیرہ کی بیان کی جائے، وہ لفظاً اور معناً

نیچرل اور عادت کے موافق ایسی ہونی چاہیے جیسی کہ فی الواقع کرتی ہے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری، ص 95 تا 96)

حالی نے اپنے اس خیال کی وضاحت مثنوی کے سلسلے میں زیادہ نہیں کی ہے، بلکہ نمونے کے ذریعہ اپنا مطلب واضح کرنے کے لیے چند مثنویوں سے طویل اقتباسات دے دیے ہیں۔ دراصل اس نکتے کو وہ نیچرل شاعری اور عام محاسنِ شعری کے زیرِ عنوان اچھی طرح بیان کر چکے تھے اور چونکہ یہ ان کی اچھی طرح سوچی سمجھی ہوئی رائے ہے، اس لیے مثنوی کے بیان میں اس کا ذکر ان کے لیے ناگزیر تھا، گو اجمالاً ہی سہی، اسی کتاب کے دوسرے ابواب سے مدد لے کر ہم اسے وضاحت کے ساتھ سمجھ سکتے ہیں، چنانچہ سطور بالا میں مطلوبہ وضاحت کردی گئی ہے۔ اس کے بعد یہ سمجھنا دشوار نہیں رہ جاتا کہ "حالت صورت اور کیفیت کی تصویر کشی کے لفظاً و معناً مطابق فطرت" ہونے سے کیا مراد ہے۔

چھٹی شرط "ضمنی اور ناگفتنی باتوں میں رمز و کنایہ سے کام لیا جائے اور بنیادی باتوں میں صراحت سے" مصنف شعر الہند کے نزدیک دوسری شرط کا شاخسانہ ہے اور حالی کی نظر میں اس شرط کا لازمی نتیجہ ہے جو زیرِ نظر تحریر میں آٹھویں نمبر پر بیان کی گئی ہے یعنی یہ کہ مقتضائے حال کے موافق کلام ہو۔ مصنفِ شعر الہند یہ سمجھتے ہیں کہ جزئیات کو نظر انداز نہ کرنے کی شرط کے بعد استثناء کے طور پر یہ شرط بھی ہونی چاہیے کہ ضمنی اور ناگفتنی باتوں کی صراحت نہ کی جائے اور ان سے سرسری طور پر گزر کر تہذیب و شائستگی سے اپنا رشتہ استوار رکھا جائے اور حالی کا خیال یہ ہے کہ جب بلاغت کے تقاضے کے تحت کلام موقع محل کے مطابق ہونا چاہیے تو پھر "جس طرح سے ان اہم اور ضروری باتوں کو، جن پر قصہ کی بنیاد رکھی گئی ہے، نہایت صراحت کے ساتھ بیان کرنا ضروری ہے، اسی طرح ان ضمنی باتوں کو جو صاف صاف کہنے کی نہیں ہیں، رمز و کنایہ میں بیان کرنا ضروری ہے۔" (مقدمہ شعر و شاعری، ص 217)

اب رہی یہ بات کہ اس نکتے کو علیحدہ شرط کے طور پر کیوں بیان کیا ہے، اس کا جواب خود حالی کے لفظوں میں اس طور پر ملتا ہے:

"لیکن اس کو زیادہ اہم سمجھ کر خصوصیت کے ساتھ علیحدہ بیان کیا گیا ہے۔"

(مقدمہ شعر و شاعری)

اچھی مثنوی کی ساتویں شرط بھی دو اجزا پر مشتمل ہے (1) بیانات میں تضادات سے

اجتناب کیا جائے اور (2) قصوں میں پیش کردہ کرداروں میں ہم آہنگی اور استواری کو ملحوظ رکھا جائے۔ یہ دونوں اجزا جداگانہ شرائط کے طور پر ہمارے ماخذ میں ملتے ہیں، لیکن راقم السطور کی نظر میں دونوں اس لیے منسلک ہیں کہ ان کی بنیادی ایک ہی ہے۔ جزو اول کا ذکر 'شعرالہند' (ص 381-380)، 'مقدمہ شعر و شاعری' (ص 214 تا 216) اور 'نورتن' (ص 108) میں ملتا ہے۔ اسی طرح جزو دوم 'شعرالعجم' (ص 211-210) 'شعرالہند' (ص 382) اور 'نورتن' (ص 109) میں پایا جاتا ہے۔ جزو اول کے لیے صرف 'مقدمہ شعر و شاعری' کے اقتباس پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ حالی کہتے ہیں:

> "قصہ میں اس بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب نہ کرے، کیوں کہ اس سے قصہ نگاری کا پھوہڑپن ثابت ہوتا ہے اور سچ مچ اس مثل کا مصداق بنتا ہے کہ دروغ گورا حافظہ نباشد... یہ سچ ہے کہ قصہ میں کسی خاص واقعہ کا بیان نہیں ہوتا مگر قصہ نگار اس کو ایک واقعہ ہی کی صورت میں بیان کرتا ہے، بس اس کو ایسے طور پر بیان کرنا جس سے جابجا اس کی غلط بیانی ثابت ہو، اصولِ قصہ نگاری کے خلاف ہے... قصہ نگار کا یہ فرض ہونا چاہیے کہ قصہ بالکل واقعات کی شکل میں بیان کیا جائے۔"
>
> (مقدمہ شعروشاعری، بحوالہ شعرالعجم، ص 211-210)

یعنی کئی طرح کی باتوں سے قصہ کی واقعیت مجروح ہوتی ہے۔ اگرچہ قصہ کا کسی واقعہ پر مبنی ہونا ضروری نہیں ہے، لیکن ہر قصہ واقعہ نما ہوتا ہے: اس کا واقعی ظہور پذیر ہونا متوقع نہیں ہوتا، لیکن عالم موجودات میں اس کا ظہور انھیں شرائط کے تحت جو ان صفحات میں بیان کی جا رہی ہیں، ناممکن بھی نہیں ہونا چاہیے، یہی وہ عنصر ہے جسے 'اصلیت' یا حقیقت پسندی سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ اس کا تقاضہ یہ ہے کہ ایک بات کہہ کر دوسری بات سے اس کی نفی نہیں کی جائے۔

اس شرط کا دوسرا جزو، پہلے ہی جزو کا تکملہ ہے، اگرچہ اسے ایک جداگانہ شرط کے طور پر بھی پیش کیا گیا ہے۔ جب ایک بات کی نفی دوسری بات سے نہیں ہوگی تو اسے استواری اور ہم آہنگی بھی کہہ سکتے ہیں۔ مثنوی نگاری کی ایک شرط یہ ہے کہ اس کے قصے میں پیش کیے ہوئے کرداروں میں تضاد کے علی الرغم ہم آہنگی اور استواری پائی جائے یعنی جو شرط عام بیانات میں 'تضاد سے اجتناب' کہلائی، وہی قصہ اور کرداروں میں استواری کردار بن گئی۔ یہی سبب ہے کہ

اگر چہ اکابرین کے یہاں یہ دو شرطیں الگ الگ بیان کی گئی ہیں، لیکن ان دونوں کو ایک ہی اصل کی دو فروغ کے طور پر بیان کیا جارہا ہے۔ صاحب شعرالعجم لکھتے ہیں:

> ''مثنوی میں اس کا لحاظ نہایت ضروری ہے کہ ہر شخص کا ایک خاص کیرکٹر قائم کیا جائے اور جہاں کہیں اس شخص کا ذکر آئے، یہ کیرکٹر بدلنے نہ پائے، کم سے کم یہ کہ ایسی کوئی بات نظر نہ آئے جو قائم کردہ کیرکٹر کے خلاف ہو۔''
>
> (شعرالعجم، ص 211-210)

کسی داستانی مثنوی میں اشخاص قصہ کا ہونا ضروری ہے اور جب ان اشخاص نے 'کردار' متضاد فطرت کے حامل بلا وجہ نظر آئیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ کرداروں میں استواری اور داخلی ہم آہنگی کو مثنوی نگار نے اہمیت نہیں دی۔ ہماری آئے دن کی زندگی میں بھی کچھ لوگ متضاد خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں۔

لیکن اس متضاد فطرت کی توجیہ مشکل نہیں۔ وہ لوگ جن کی شخصیتیں تہہ در تہہ ہوتی ہیں، کبھی ایک جیسے اور سپاٹ کردار کے مالک نہیں ہوسکتے۔ کرداروں کی جداگانہ نوعیتوں اور مختلف کرداروں کی داخلی تبدیلیوں کے اسباب کا ذکر تفصیلات کا طالب[1] ہے۔ یہاں پر صرف اس قدر بیان کرنا ضروری ہے کہ کرداروں میں تبدیلیاں ہوسکتی ہیں اور ہوتی ہیں، متحرک کردار (Round Character) اور جامد کردار (Flat Character) میں یہی مابہ الامتیاز لیکن ان تبدیلیوں کے اسباب و علل کا ذکر کیے بغیر انھیں اس طرح پیش کردینا مناسب نہیں کہ وہ خود مثنوی نگار کی کہی ہوئی باتوں کی نفی کردیں۔ تضاد اسی حد تک روا ہے جس حد تک فطرتِ انسانی میں موجود ہے اور وہ بھی بے وجہ کبھی نہیں ہوتا۔ کسی مثنوی میں ایک ہی شخص کا متضاد کردار کسی توجیہ کے بغیر نہیں ہونا چاہیے، یہ نقص ہے۔ مثنوی نگاری کی یہ شرائط مقرر کرنے والوں کا دور حقیقت پسندی کی آفرینش کا دور تھا، زندگی کے حقائق کو سائنس کے فارمولے کی طرح سمجھنے کی کوشش سے معروضی نقطۂ نظر پیدا ہوا، دروں بینی اور ذہن انسانی کے نہاں خانوں اور تہہ خانوں کی سیر کی بجائے خارجی مشاہدہ اور سیدھا سادہ تجزیہ اہم سمجھا جانے لگا۔ اول الذکر چیزیں اس وقت تک باقاعدہ فن کی صورت میں ظہور پذیر ہی نہیں ہوئی تھیں اور نفسیات کا علم ہندستان میں عام نہیں

---

[1] کردار اور کردار نگاری کے موضوع پر راقم السطور کی جستجوئیں اور کاوشیں ایک علیحدہ کتاب کی شکل میں پیش کی جارہی ہیں۔

ہو سکا تھا۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ زندگی کی سطح ظاہری جو بظاہر سادہ اور سپاٹ نظر آتی ہے مرکزِ نگاہ بن گئی اور تضاد کے خلاف لکھتے ہوئے کسی طرح کے استثناء کی گنجائش پر دھیان نہیں گیا۔ البتہ یکسانی کردار کا مفہوم یہ ضرور ہے کہ مثنوی نگار اپنی جانب سے کوئی ایسی بات نہ کہے جو اس کے تخلیق کیے ہوئے کردار سے خواہ وہ جیسا بھی ہو، میل نہ کھائے۔ غالباً پنڈت رلا رام پنڈوری کی مراد یہی ہے جب وہ شبلی نعمانی اور عبدالسلام ندوی کی تقلید میں یہ کہتے ہیں:

''مثنوی میں جو کیریکٹر یا خصوصیت کسی شخص کی بیان کی گئی ہے، وہ اول سے آخر تک قائم رہنی چاہیے اور کوئی ایسی بات بیان نہیں کرنی چاہیے جو قائم کردہ کیرکٹر کے خلاف ہو، مثلاً کسی شخص کی تعریف کرتے وقت اسے شجاعت میں شیر یا علم میں غزالی کہہ دیا جائے، لیکن جب اس کے کارنامے بیان کیے جائیں تو روباہ سے بھی کمتر ثابت ہو یا دیوانہ محض معلوم ہو۔''

('نورتن' مصنفہ پنڈت رلا رام پنڈوری، ص109)

اس طرح کی اَنمل بے جوڑ باتوں سے ایک کردار مضحکہ انگیز ہو جاتا ہے۔ اس سلسلہ میں شبلی نعمانی کی طرح عبدالسلام ندوی کا بھی یہ خیال ہے:

''لیکن ہمارے مثنوی گو اس نکتے کو بہت کم پیشِ نظر رکھتے ہیں۔''

(شعر الہند جلد دوم، ص382)

اور اس کا سبب یہ ہے کہ:

''وہ جس موقع کا بیان کرتے ہیں، وہاں کے خاص لوازم کا اثر اس قدر ان پر غالب آجاتا ہے کہ پچھلے کیرکٹر کا خیال نہیں رہتا اور تناقض بیانی ہو جاتی ہے۔''

(شعر العجم جلد چہارم، ص211)

مثنوی نگاری کی ایک شرط جو ان صفحات میں آٹھویں نمبر پر ہے، یہ بتائی گئی ہے کہ کلام بلیغ ہو یعنی ''مقتضائے حال کے موافق۔'' یہ شرط تو ہر صنفِ سخن کے لیے مستحسن ہے، مثنویوں کے ضمن میں بھی اس کا ذکر لابدی تھا۔ مقتضائے حال کے موافق ہونے سے کیا مراد ہے، اس کی وضاحت حالیؔ نے نہیں کی۔ انھوں نے اس کو 'ایک نہایت وسیع بحث' ٹھہرایا ہے اور طویل اقتباسات سے مثالیں دے کر اپنے مدعا کو 'ذہن نشیں' کرانے کی کوشش کی ہے۔ ان مثالوں سے جو کچھ معلوم ہوتا ہے، وہ وہی ہے جو بلاغت کے زیرِ عنوان شبلی نعمانی نے 'موازنہ انیس و دبیر

میں سپرد قلم کیا ہے اور ان سب کا ماحصل ایک ہے، وہ یہ کہ ہر شخص کے ماحول، سماجی طبقہ اور انفرادی استعداد کو ملحوظ رکھے بغیر 'مقتضائے حال کے موافق' ہونے کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ اسی کو ایک شاعر نے کہا ہے:

ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقالے دارد

کسی کلام میں بلاغت کے لیے یہ لازمی ہے کہ اس کا ہر لفظ اور ہر نکتہ برمحل ہو، کوئی بات اگر اپنے سیاق و سباق سے الگ ہو جائے تو بے محل معلوم ہوگی۔ حفظِ مراتب بھی بلاغت کے اسی اصول کا دوسرا لازمی پہلو ہے۔ داستانی مثنویوں میں جو قصے بیان کیے جاتے ہیں، ان میں ہر کردار کسی نہ کسی سماجی طبقے کا نمائندہ ہوتا ہے، اس کا ایک مخصوص ماحول ہوتا ہے اور اس کی ذاتی و انفرادی خوبیاں اور خامیاں ہوتی ہیں جب مثنوی نگار ان تمام باتوں کے متعلق سب کچھ طے کرلیتا ہے اور ان سب کا تعارف تدریجاً کرالیتا ہے تو پھر اسے کوئی حق نہیں پہنچتا کہ وہ اپنے ہی پیش کیے ہوئے حالات و خصوصیات کے علی الرغم کوئی بات کہہ دے۔ ایک شہزادے کو شہزادہ ہی رہنا چاہیے اگر وہ سنیاسی بنتا ہے اور تارک الدنیا ہو جاتا ہے تو اس کے اسباب ہوں گے، لیکن ایسا نہیں ہوسکتا کہ وہ رہے تو شہزادہ ہی اور بات کرے جوگیوں جیسی۔ اسی طرح وزیرزادی کو بھی طبقۂ اشراف کی تمام پابندیوں میں اسیر رہنا چاہیے۔ وہ جذبۂ محبت کے اظہار میں حد سے تجاوز کرے گی تو وزیرزادی نہیں رہے گی، کچھ اور ہو جائے گی۔ یہی بات بلاغت کے منافی ہے اور مقتضائے حال کے خلاف جس سے مثنوی نگار کو گریز کرنا چاہیے۔ اردو کی کئی مثنویوں سے مثالیں دے کر حالی نے اس فروگذاشت کا محاسبہ کیا ہے، اس کی تفصیل سے قطع نظر، حالی ہی کے مجمل بیان کا نقل کرنا یہاں کافی ہوگا:

> ''مقتضائے حال کے موافق کلام ایراد کرنا خاص کر قصہ کے بیان میں ایسا ضروری ہے کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو بلاغت کا بھی صرف اسی بات میں چھپا ہوا ہے۔'' (مقدمہ شعر و شاعری، ص200)

حالی ہی کے قول کے مطابق ان آٹھ باتوں کے علاوہ مثنوی نگاری کی دوسری خصوصیات بھی ہیں، مگر حالی نے ان کا ذکر نہیں کیا اور صرف ان آٹھوں پر اکتفا کیا ہے۔ ان میں سے پانچویں شرط کے سوا سب کا تعلق مضمون و معنی سے ہے۔ پانچویں شرط حالت، صورت اور کیفیت کی تصویر کشی کا لفظاً و معناً مطابقِ فطرت ہونا جزوی طور پر الفاظ اور پیرایۂ بیان سے متعلق ہے۔

چونکہ یہ بھی حالت، صورت اور کیفیت کی تصویر کشی کے ساتھ منسوب ہے۔ اس لیے اس کی تعیم کی ضرورت تھی۔ یہی وجہ ہے کہ پنڈت دلارام پنڈوری نے ایک نویں شرط بیان کی ہے:

''مثنوی میں زبان کی حلاوت، بیان کی سلاست، مصرعوں کی بندش، اشعار کی برجستگی، واقعات کا تناسب، فصاحت وروانی ضروری چیزیں ہیں۔''

(نورتن، ص 109)

ان میں 'واقعات کا تناسب' تو مضمون سے متعلق ہے اور اس کا ذکر پہلے ہی تفصیل کے ساتھ کیا جاچکا ہے۔ خود پنڈت موصوف نے بھی اس کو 'مثنوی کے ضروری ضوابط' کے زیر عنوان پہلے ضابطہ یا پہلی شرط کے ضمن میں بیان کیا ہے، اس لیے یہاں بے محل سا معلوم ہوتا ہے، خصوصاً اس لیے بھی کہ دوسری ساری خصوصیات مثنوی کی زبان و بیان سے متعلق ہیں۔ ہر نوع شاعری میں زبان کی سلاست و حلاوت، برجستگی و چستی اور فصاحت و روانی مستحسن چیزیں ہیں، مثنوی بالخصوص ان خصائص کی متقاضی ہے۔ کیونکہ وسعتِ مضامین کی امین یہی ہے، اگر اس نے اظہار کی راہیں آسان نہیں کیں تو گویا یہ اس امانت میں خیانت ہے۔ قصیدے کا طمطراق یا غزل کی نازکی و لطافت یا رباعی کا فلسفیانہ مزاج مخصوص قسم کے الفاظ سے ہی پیدا ہوسکتا ہے۔ مثنوی کا پیرایۂ بیان ان خصوصیات کے علاوہ دوسری خصوصیات سے بھی مزین ہوسکتا ہے، ان میں سے کسی خصوصیت کی تخصیص نہیں ہے۔ انداز بیان کا سہل ہونا بلاشبہ پسندیدہ ہے مگر اس کی بھی پابندی ہر حال میں نہیں کی جاسکتی۔ کیونکہ وسعتِ مضامین ہی کا تقاضہ یہ ہے کہ گراں پایہ اور فلسفیانہ مضامین کے لیے مضمون سے ہم آہنگ الفاظ لائے جائیں، اس لیے پنڈت موصوف کی یہ شرط ہمہ گیر نہیں۔

○

(مثنوی کا فن اور اردو مثنویاں: ڈاکٹر نجم الہدیٰ، سنہ اشاعت 1976، ناشر: بک امپوریم سبزی باغ پٹنہ،4)

ظ انصاری

صنف مثنوی کا ارتقا

(ایک طویل مقالے کا خلاصہ)

ساڑھے چار سو سال ہوئے، سولھویں صدی کے شروع میں وسط ایشیا کا شاعر ہلالی استر آبادی — 'کہ از اعیانِ اتراک چغتا بود'، ہرات کے گورنر اور علم و ہنر کے زبردست قدرداں امیر علی شیر نوائی (متوفی 1501) کی نظر میں صاحبِ امتیاز ہوا تو چند درباری معاصرین اس سے حسد کرنے لگے۔ بدگوئی اور عیب جوئی ہوئی اور ملا عبداللہ ہاتفی نے، کہ خود بھی اپنے وقت کے باکمالوں میں تھا، ہلالی پر ریمارک کیا:

''ہلالی غزل را بدنمی گوید، اما در مثنوی پیادہ است...''

ہلالی نے سنا تو مثنوی کو شعرا کی روش عام سے ہٹ کر مثنوی 'شاہ و درویش' تصنیف کی جس کی تمہید میں 'بطریق کنایہ' جواب دیا:

مدعی چوں مذاق شعر نداشت — مثنوی را بہ از غزل پنداشت
آں کہ نظم غزل تو اند گفت — مثنو را چو در تواند سفت

ہاتفی نے خود مثنوی کے فن میں امتیاز پایا تھا، اس نے سمجھا کہ یہ فن غزل گوئی سے زیادہ دشوار ہے، ہلالی گویا اسی کو خطاب کرتا ہے کہ جو شخص اچھی غزل کہہ سکے، اس کے لیے مثنوی میں موتی پرونا کوئی کچھ مشکل نہیں۔ اس ادبی مناظرہ کی تہہ میں جانا چاہیں تو صنف کے ارتقا کی پوری تاریخ کو، عہد بہ عہد تبدیلیوں، ترمیموں اور اضافوں کو نظر میں رکھنا ہوگا، ان کا تقابل کرنا ہوگا اور تب اندازہ ہو سکے گا کہ گیارہ سو برس کی ادبی تاریخ میں مثنوی کا کیا مقام ہے اور خود آج کی اردو شعریات میں مثنوی کی جگہ خالی ہے تو کیوں، اور اس کو نئی زندگی ملے گی کیوں کر۔

مثنوی ایجاد ایرانیوں کی ہے۔ عرب تذکرہ نگاروں کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ خلافت عباسیہ کے دورِ اوّل میں ہی اہم شعرائے عرب مفتوحہ ایران کی اس صنفِ سخن کو پسند کرنے اور اس میں زورِ طبع دکھانے لگے تھے۔

ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا نے ادبیات ایران کی تاریخ کا تجزیہ کرتے ہوئے ایک قدیم تصنیف 'غُرَر اخبار ملوک الفرس' کے حوالے اور سند پر لکھا ہے کہ پہلا نام مسعودی مروزی کا آتا ہے جس نے مثنوی کے فن پر توجہ کی اور شاہنامہ لکھنے کا ڈول ڈالا:

"... مسعودی مروزی یکے از شاعرانِ اواخر قرن سوم واوائل قرن چہارم، منظومہ خود را در 300ھ یا اندکے بیشتر یا کمستر ساختہ..."

اور اس کے فوراً بعد موصوف نے ابوشکور بلخی کا نام لیا ہے جس کا 'آفریں نامہ' 336ھ میں (یعنی فردوسی کے شاہنامے سے کوئی ساٹھ سال پہلے) لکھا جاچکا تھا۔

... غیر از مثنوی 'آفریں نامہ' ابوشکور را ظاہرا دیگر مثنوی ہانیز بودہ است۔

غور طلب بات ہے کہ مسعودی مروز کا رہنے والا ہے اور ابوشکور بلخ کا ـــ دونوں فارسی اہل زبان کے مرکز سے دور۔ اب اُن کے مثنوی والے کلام کے نمونے بھی نہیں ملتے! صرف نام اور متفرق شعر مل گئے ہیں جن سے فارسی مثنوی کی شروعات کا پتا چلتا ہے۔ البتہ (فردوسی سے قدیم تر شاعر) ابوالموید بلخی کا نام آج کل کی سبھی ادبی تاریخوں میں سند کے ساتھ آتا ہے اور وجہ اس کی یہ کہ ابوالموید کی مثنوی 'یوسف زلیخا' کے اقتباس زمانے کی دست برد سے بچ گئے۔

"... کہ در نیمۂ اوّل قرن چہارم منظوم شدہ بود..."

تیسری صدی ہجری کے ختم ہوتے ہوتے مکمل مثنویوں کا تصنیف ہوجانا اور ان کا محفوظ رہ جانا یہ بتانے کو کافی ہے کہ تب تک یہ صنفِ سخن ترقی پا چکی تھی۔

مگر اس سے بھی پہلے مثنوی کا اتنا رواج ضرور ہوگا کہ عرب شاعروں نے، ایران سے تہذیبی ربط ضبط قائم ہونے کے ساتھ ہی، اسے اپنانا چاہا۔ المیز ان الوافی کا مصنف، جسے قدیم تر عرب شاعری اور شاعروں کے بارے میں سند کا درجہ حاصل ہے، عربی میں اس صنف کی آمد کا ذکر یوں کرتا ہے:

ولم تکن للمتقدمین العرب الا القطعات والقصائد والمتاخرون احدث

واسائرالانواع الابیات من العجم کالرباعی المشتھر بالروبیت والمزدوجۃ المعروفۃ بالمثنوی..."

اس طرح عرب تذکرہ نگاروں نے بلا تکلف تسلیم کیا کہ رباعی کی طرح مثنوی بھی ایرانی شاعری سے لی گئی۔ اوّل کا نام 'دوبیت' اور ثانی کا نام 'مزدوجہ' ٹھہرا اور شعرائے عرب نے اس صنف سے کام لیا۔

ہمارے زمانے کے مصری عالم اور ادبی تنقید نگار شوقی ضیف نے عربی ادب کے سماجی پس منظر اور عہد بہ عہد کی تبدیلیوں اور تحریکوں کا جائزہ لیتے ہوئے اپنی ضخیم تصنیف 'الفن ومذاہبہ فی شعر العربی' (جلد اوّل) میں دو اہم حوالے مسعودی مروزی کے تعلق سے دیے ہیں:

وزعم المسعودی فی مزدوجتہ بالفارسیۃ ان طھمورث جن قنذر...

وذکر المسعودی المروزی فی مزدوجتہ الفارسیۃ ان قتلہ و یبق علی احد من ذویہ...

معجم یاقوت (مصنف یاقوت) میں ان عرب شعرا کا حوالہ ملتا ہے جنھوں نے مثنوی کے ایرانی فن کو عرب 'مزدوجہ' میں ڈھالا اور ان کی روشنی میں صنف مثنوی کی عمر کا صحیح اندازہ بھی ہوجاتا ہے اور ایک اہم نکتہ کھلتا ہے:

وبذلك اعدّ المتکلمون وعلی راسھم المعتزلہ من امثال بشر (بن المعتمر) لشیوع التعلیمی poesic didectique مُنذ اوائل العصر العباسی ویظھرون الشعرا کانو یوثرون فیہ قالب المن دوج الذکی نظم فیہ بشر (بن المعتمر) بعض اشعارہ وقد نظمت فیہ مزدوجۃ الطویلۃ فی الفلك لمحمد بن ابراھیم القرازی... یقول یاقوت ... انتھا تدخل مع تفسیرھا فی عشرۃ اجلاد...

یہ حوالے ہمارے لیے غیر معروف رہے ہیں، لیکن ان کے سند ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ ان سے یہ کھلا کہ:

(الف) عرب وعجم کے اوّلین دور اختلاط میں جب ہر شے جو عرب تھی، شریک غالب تھی، عجم کی صنف سخن، مثنوی عرب شعرا کے تخیل پر غالب آئی۔

(الف) ایک متحرک، ترقی پذیر، سلطنتی (خلافتی) نظام زندگی کے سایہ میں جو تہذیب — پروان چڑھ رہی تھی، اس کو عرب شعرا نے فارسی سے لے کر اپنایا اور اس میں طویل

'مزدوجہ' لکھی ـــ اس میں واقعات نظم کیے۔ بشر بن المعتمر کو اس سلسلے کا بانی شمار کیا
گیا جس کی طویل مثنوی مع تفسیر و تشریح دس جلدوں میں پھیلی ہوئی ہے۔

(ب) دوسری اہم اطلاع، جو آج ہمارے لیے خاص معنویت رکھتی ہے، یہ کہ ابتدائے
خلافت عباسیہ میں معتزلی خیال کے عقلیت پسند (rationalist) عرب شاعروں
نے اس صنف کو 'الشعر التعلیمی' (Poesy didectique) (پوئزی ڈائی ڈیکٹیک)
کے طور پر اختیار یا انتخاب کیا۔ اس صنف کو ابتدا میں ہی عقلیت کے حامیوں کی
حمایت نصیب ہوئی، جو مسائل اور معاملات کو شرح و بسط کے ساتھ شعری زبان میں
ادا کرنا چاہتے تھے۔

اُن کے جستہ جستہ نمونے آج کل کلاسیکی عربی شاعری کے انتخابات میں شامل کیے جاتے
ہیں۔ مکمل مثنوی کوئی نہیں۔

(2)

عجمی ذہن و فن نے عربوں کی قصیدہ گوئی اور مرثیہ نگاری سے (کہ یہی دو اصناف عرب
شاعری پر محیط تھیں) خود کو آزاد کیا، قومی شعور بیدار ہوا اور کوئی دو سو برس عربی سے مرعوب رہنے
کے بعد عجم نے اپنی آواز پائی تو مثنوی اور غزل میں اُس کا اظہار ہوا۔ چناں چہ بعد میں جہاں
جہاں فارسی ادبیات کا چرچا اور اثر پھیلا۔ وہاں ان دونوں اصناف سخن کا رواج بڑھا، کہیں ساتھ
ساتھ (مثلاً ترکستانی ایشیا میں) اور کہیں یکے بعد دیگرے (مثلاً دکن میں)

مثنوی کی صنف میں، بہ نسبت کسی اور ہند ایرانی صنفِ سخن کے (دوہے چوپائی، مستزاد اور
ترکیب بند سمیت) عہد بہ عہد تکنیکی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ اوّلین بحر 'رمل مثمن' تھی جسے
پروفیسر براؤن (E. Brown) نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف Literary History of Persia
(جلد اوّل) میں انگریز شاعر Tennyson کی مشہور نظم Locksley Hall کے میٹر (یا بحر)
سے قریب تر گردانا ہے۔

ابوالموید بلخی اور ابوشکور بلخی کے فوراً بعد رودکی کی مثنویوں کا ذکر آتا ہے جو اس کے کئی لاکھ
اشعار میں نمایاں ضرور رہی ہوں گی، اب ان کے صرف باقیات ہیں اور تذکروں میں ان
باقیات کا خصوصیت سے دہرایا جانا بتاتا ہے کہ غزنوی دور کے شاعر دقیقی کے نامکمل اور فردوسی
کے مکمل شاہنامے تک آتے آتے رودکی کی مثنویات نمونے یا ماڈل کا کام دیتی ہوں گی۔ فردوسی

نے خود شاہنامے میں (جسے بقول خود تیس سال تک مسلسل لکھا) اور اس کے بعد 'یوسف زلیخا' مثنوی میں جو بحر اختیار کی، وہ بحر مثنوی کے لیے رواں ہو چکی تھی اور وہ زبان ماقبل کی مثنوی کی بدولت کافی منجھ چکی تھی۔ فردوسی نے اپنے پیش رو مثنوی نگاروں کا احسان مندی سے نام لیا ہے۔

مثنوی کے اوزان واقعات کی نوعیت اور شاعری کی طبیعت یا کیفیت مطابق ایک سے دو، پھر چھے ہوئے۔ فردوسی کے بعد، (اور فردوسی اپنے ہیرو کے بیان میں زورِ طبع دکھاتا ہے) سب سے بڑا مثنوی نگار شاعر، جس کی طبیعت کا جوہر رزم سے زیادہ بزمیہ بیان میں کھلتا ہے، نظامی گنجوی ہے۔ اس کے خمسے (پانچ مثنویوں کے مجموعے) کی تقلید اور تاثیر آج آٹھ سو سال بعد بھی جاری ہے، اس نے خمسہ میں صرف پانچ وزن استعمال کیے چھٹے وزن کا تعارف کرایا۔

خمسہ نظامی نے فارسی کے شعری ادب میں شاہنامے کے بعد سب سے، بلند مرتبہ پایا۔ 28 ہزار اشعار کی ان ہی مثنویوں نے اپنے بعد کے تمام فارسی اردو شعرا کو مثنوی لکھنے کی جانب نہ صرف مائل کیا بلکہ ان پر کہیں اثر بھی چھوڑا (اندازہ ہے کہ گزشتہ سات صدیوں میں خمسۂ نظامی کی تقلید یا تاکید میں تین سو سے زیادہ مثنویاں ان ہی عنوانات اور موضوعات کے ساتھ لکھی جا چکی ہیں)

امیر خسرو کا نام نظامی کے فوراً بعد آتا ہے۔ امیر کی جدت پسند، نادرہ کار طبیعت بھلا کب مقررہ اوزان میں مقید رہنے والی تھی! انھوں نے دو وزن اور بڑھا دیے اور سرگم کے اُتار چڑھاو کے پیش نظر، لے اور تال کی نسبت رکھتے ہوئے امیر خسرو نے اوّل تا آخر یک بحری یکسانی توڑ دی، بحروں کی تبدیلی اور قصے کے درمیان میں 'ابیات سلسلہ' لگا کر وہ کام لیا جو پس پردہ منظر بدلتے وقت رنگ منچ پر سوتر دھارا انجام دیا کرتا تھا۔

خسرو کے بعد مثنوی گوئی فارسی ادبیات کی دنیا میں ایک مستقل رواج بن گئی، یہاں تک کہ حافظ شیرازی نے آخر آخر اس پر توجہ کی (مگر وہ اس میں چلے نہیں) البتہ وہ جامع صفات، انسائیکلو پیڈیائی شاعر، جس نے مثنوی کو ہر قسم کے مضامین ادا کرنے کے قابل اور سات سروں کی مناسبت سے سات بحروں میں رواں کیا، علامہ عبدالرحمٰن جامی ہے (متوفی 1492) جامی تک، امیر خسرو کے بعد، مثنوی کے نو وزن پہنچے تھے۔ خسرو نے کل دس مثنویاں (پانچ تاریخی واقعات پر اور پانچ خمسہ نظامی کے جواب اور موضوعات میں) دی تھیں، جامی نے، جنھیں خسرو کی مثنویات کا مرتبہ تسلیم ہے، سات مثنویات کا مجموعہ 'ہفت اورنگ' کے نام سے دیا۔ اور ان کے بعد

سے بلکہ ان کے زمانے میں ہی (علی شیر نوائی نے ان کی مثال سامنے رکھ کر) 'تحفت افلاک' اور 'سبعہ سیارہ' (سات سات مثنویوں کا مجموعہ) تصنیف کرنے کا سلسلہ چل نکلا۔

زمانے کی تقدیم و تاخیر نظر میں رکھیں تو ہمیں خواجہ فرید الدین عطار (متوفی 1330) اور حکیم سنائی (متوفی 1150) اور پھر جلال الدین رومی کا نام پہلے لینا چاہیے۔ ستہ سنائی (چھے مثنویات کا مجموعہ) نے، عجب نہیں کہ، مولانائے روم (متوفی 1273) کو اپنی ضخیم اور سدابہار مثنوی کے دفتر در دفتر لکھنے کی شہ دی ہو وہ اپنے پیش رو اور مثالی شاعروں میں خواجہ عطار اور حکیم سنائی کا نام ادب سے لیتے ہیں اور کہیں کہیں غالباً خیالی ہیں، اُن کے مصرعے بھی اپنا لیے ہیں۔

جس نے ایک بار 'مثنوی مولوی معنوی' پڑھ لی، وہ حکیم سنائی کے حدیقہ اور خواجہ عطار کی منطق الطیر سے محروم رہنا گوارا نہ کرے گا۔ فردوسی (بلکہ رودکی متوفی 1940) سے سنائی، عطار، رومی، نظامی، خاقانی تک ایک مثنوی کے لیے (چاہے اس میں طرح طرح کے متعلق اور غیر متعلق واقعات اور قصے آئے ہوں) ایک ہی بحر اختیار کرنے کا رواج تھا جو موضوعِ سخن سے میل کھائے، کہیں کہیں ایک مثنوی کی لپیٹ میں دو دو بحریں بھی آگئی ہیں، مگر یہ معمول نہ تھا، امیر خسرو نے اس رواج کو توڑا، بحریں بدل بدل کر تازگی برقرار رکھی لیکن نو اوزان سے آگے نہیں بڑھے ـــ اور یہ سلسلہ ہمارے ہاں دکن کی مثنویوں تک چلا۔

مبالغہ نہ ہوگا اگر یہیں جتا دیا جائے کہ اردو کی مستند شاعری نے مثنوی کی انگلی پکڑ کر چلنا سیکھا ہے۔ خسرو نے شاعری کا آغاز غزل گوئی سے کیا تھا، مگر فن کی معراج اور اپنے شاعرانہ رتبے کے مکمل اسناد کا ثبوت انھوں نے مثنوی میں دیا ہے اور مثنوی میں ایسے اشعار ('ابیاتِ سلسلہ') بڑھائے جنھیں بطور غزل گایا جاسکے، پھر یہ طور صدیوں چلا۔

دکن میں (یا دکنی اردو میں) مثنوی کو قبول عام کیوں نصیب ہوا؟ دربار دار اور تکیہ نشیں، دونوں وضع کے شاعروں نے مثنوی کی طرز کو خصوصیت سے کیوں اپنایا؟ اس کا جواب ہم آگے چل کر دیں گے، یہاں صرف اتنا اضافہ کرنا ہے کہ رزم نامہ (مثلاً علی نامہ) اور بزم نامہ (مثلاً چندر بدن مہیار) لکھنے والوں کے سامنے فارسی کی کلاسیکی مثنوی کے ماڈل ضرور رہے ہوں گے۔ دکنی مثنوی نے پہلے کی نو بحروں میں دو کا اضافہ کیا ور دونوں کا تعلق دیسی سنگیت سے تھا۔ یوں ہماری صدی کے آغاز تک 'عالم خیال' کے مصنف شوق قدوائی نے اور عظمت اللہ خاں نے ہند نژاد بحروں کو اپنا کر انھیں صنف مثنوی کے لیے گویا رائج کردیا۔

اس طرح آج تک — جب کہ مثنوی عموماً سرد خانے میں سانس لے رہی ہے — گیارہ بحروں میں مثنوی کہی جاچکی ہے اور یہ امکان موجود ہے کہ ہندوستانی کلاسیکی گائکی کی طرح راگ مالا میں سُر سُرتیاں لگا کر زحافات کم و بیش کر کے، ماحول اور موقع کی مناسبت سے آوازوں کا تال میل بدل سکیں۔

(3)

مثنوی کی ساخت اور مثنوی نگاری کے شرائط کیا ہیں؟

رودکی جسے فارسی کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر کہا گیا ہے، خود موسیقار تھا، سازندہ تھا، اس عجوبۂ روزگار شاعر نے 'کلیلہ و دمنہ' کا فارسی میں منظوم ترجمہ تو کیا ہی، کئی مثنویاں بھی لکھیں۔ (آج اس کے تیرہ لاکھ اشعار میں سے چند ہزار بھی محفوظ نہیں'' تاہم) یہ یقینی ہے کہ اس نے مثنویوں کی بیانیہ شاعری میں موسیقی کی چاشنی ڈال کر اپنے بعد دقیقی اور فردوسی کے شاہناموں کے لیے راہ ہموار کردی تھی اور شاہناموں نے، جیسا کہ ان کے نام سے ظاہر ہے، سورماؤں اور والیانِ حکومت کے کارناموں کے تفصیلی بیان کو مثنوی کا موضوع بنایا۔

فردوسی اپنے خاص کرداروں کے بیان میں، اُن کے سراپا کی تصویر کشی میں تفصیل سے کام نہیں لیتا۔ میدان جنگ اور معاملات دربار میں البتہ جزئیات سمیت پوری تصویر کھینچتا ہے۔ ایک زمانے تک خیال رہا کہ مثنوی فارسی ادب کا رزمیہ ہے اور رزم نگاری اس کا موضوع۔ حکیم سنائی اوّل غزنوی کے درباردار شاعر تھے، پھر منہ پھیرا تو ادھر مڑ کر نہیں دیکھا، دوسری دنیا کے ہوگئے۔ 'کلیلہ و دمنہ' ان کے سامنے تھی۔ ہند ایرانی افغانی قصے، انبیا اور صوفیہ کے واقعات ازبر تھے۔ مثنوی کو کسی بھی موضوع سے شروع کریں، کلماتِ حکمت سے بھر دیتے ہیں۔ حکایات اور امثال لے آتے ہیں۔ موضوع سے کسی سمت نکل جاتے ہیں، پھر پلٹ پڑتے ہیں۔ فریدالدین عطار، جنھیں ہمارے زمانے کی نئی نئی تھیاسوفیکل تحریکوں نے نئے سرے سے دریافت کیا ہے، اپنی پرگوئی اور بے تکلفی کے باوجود قصے کو بے لطف نہیں ہونے دیتے۔ حمد و مناجات تک میں اِدھر اُدھر کی حکایات، امثال، اشارے لاتے ہیں اور پڑھتے وقت گمان نہیں گزرتا کہ ہمیں نصیحت کی جارہی ہے، وعظ ہو رہا ہے، یا کسی اور ہی فلسفہ کا درس دیا جارہا ہے۔ ان کے تمثیلی قصوں اور حکایتوں پر 'پنچ تنتر' کا اثر نمایاں ہے کہ غور طلب اور فکر انگیز نکتے قصے کہانی میں اور نثری بیان کو مثنوی کی روانی میں کہہ نکلتے ہیں۔ حافظ محمود شیرانی نے کیا خوب کہا ہے:

"... گویا حقیقت کو مجاز کے پردے میں اور کعبے کو صنم خانے کی آغوش میں چھپا دیا گیا ہے۔ عطار کے بعد مولانا روم اور ان کے بعد شیخ عراقی یہی رنگ اختیار کرتے ہیں نشہ عشق ان پر چھایا ہوا ہے ..."

(مقالات، جلد 5 مطبوعہ لاہور، ص 373)

فردوسی نے نئی داستان شروع کرنے سے پہلے دو ایک اشعار میں ساقی سے خطاب کیا تھا۔ نظامی کو یہ ادا پسند آئی۔ پرہیزگار آدمی تھے 'سکندر نامہ' دو قسطی مثنوی میں، جس نے انھیں شاعرانہ عروج بخشا، بار بار ساقی کو صدا دی گئی ہے۔ حافظ شیراز (متوفی 1389) نے کئی کئی اشعار میں ساقی اور مغنی سے خطاب کیا، امیر خسرو نے محفل غزل کے ساتھی ساقی کو اپنی مثنوی میں بھی جگہ دی اور یہیں سے ساقی نامہ اور مغنی نامہ مثنوی کا ایسا حصہ بن گیا جسے حسبِ ضرورت کہیں بھی، اختصار یا تفصیل سے، جیسے چاہیں، سجا سکتے ہیں۔

نظامی نے عشقیہ داستانوں کو اہمیت دی تھی، شیریں خسرو، لیلیٰ مجنوں ہفت پیکر وغیرہا، خود سکندر نامہ بری و بحری میں مولانا وہاں زیادہ رنگ کھیلتے ہیں، جہاں ہجر و وصال، شکوہ و ملال یا بزم آرائی کا مقام آجائے۔ شدید جذباتی کیفیت اور تناؤ کی حالت کے فوراً بعد وہ حجلۂ عروسی، شب وصال کا سماں، اشاروں کنایوں سے گزر کر وہاں تک پہنچا دیتے ہیں جہاں 'گلستاں' کے باب پنجم والے شیخ سعدی کو بھی پسینا چھوٹ جائے۔ امیر خسرو نے، یا تو نظامی کی تاسی میں، یا رنگ محل کے درباریوں کی تفریح طبع کی رعایت سے شب وصال کی ہاتھا پائی تکلف اور بے تکلفی کو رنگین بیانی دے دی۔

مولانا جامی جیسا محتاط اور فنا فی العلم، شخص، اخلاق و حکمت کے مضامین نظم کر رہا ہے اور وہیں 'بداخلاقی' کی بھری پچکاری سے رنگ کھیلتا ہے۔ میر تقی میر، اثر اور میر حسن کی مثنویاں میں ایسے مقالات پر کوئی کیا انگلی اٹھائے جب 'مقدس' اگلوں نے مثنوی کے گوشوں میں نیم تاریک چھپر کھٹ پہلے سے لگا رکھے ہوں!

مطلب یہ کہ مثنوی کی ساخت میں حمد، مناجات، بیان واقعہ اور ساقی نامہ کے ساتھ رنگین چھیڑخانی کے بزم نامے بھی شامل ہوگئے اور انھیں ہمیشہ کے لیے قبول کر لیا گیا۔

نظامی نے واقعات کی تفصیل سے زیادہ افسانوی پہلو کو اور افسانے کے ضمن میں خود اپنے تاثرات کو، اپنے حاشیوں کو، ذاتی ریمارک کو اہمیت دی تھی۔ سنائی اور عطار نے اور ان کے بعد

مولانائے روم نے واقعات کو ضمنی خانے میں ڈال دیا۔ واقعہ، افسانہ، حکایت ان کے ہاں سہارے ہیں۔ زندگی کے مسائل پر تصوف، سوسایٹی، فرد، زمانے اور عقیدے کے باہمی تعلق پر، خوشگوار اور دل نشیں لہجے میں کام کی بات کہنے کے لیے۔ مولانا کی مثنوی نے پورے فارسی اور ترکی زبان علاقوں میں (مولانا کا ایک ضخیم دیوان ترکی زبان میں بھی ہے) بعض اوقات اپنے بے ربط اور بے سبب طول بیان کے باوجود، وہ لازوال مقام پایا کہ لفظ مثنوی کا مفہوم ہی ٹھہرا مثنوی مولانا جلال الدین رومی، اور اب اس کو سات صدی سے اوپر گزر چکی ہے کہ مثنوی رومی کے بعد کسی ایک واقعے، ایک منظر، حادثے یا ایک مستقل یا المیہ یا نشاطیہ موضوع پر اوّل تا آخر توجہ مرکوز رکھنا مثنوی کی ساخت کے لیے لازم نہیں رہا۔

امیر خسرو کی مثنویوں کو دو پر تقسیم کیا جا سکتا ہے: تاریخی مثنویاں (جو شاہی فرمائش پر لکھی گئیں) اور خمسۂ نظامی کے جواب کا پنج گنج، جس میں موضوعات وہی قدیم ہیں، برتاؤ مختلف اور خیالات وسیع تر، امیر نے وعظ و نصیحت کو کم جگہ دی ہے، عقائد کی تبلیغ اور بھی کم ہے، البتہ اپنے زمانے اور اپنی زمین کے ایک ایک منظر کا بھرپور پنوراما سجا دیا ہے، کہیں میورل ہے، کہیں منبت کاری اور منی امیجز، شہروں کی زندگی، آراستگی، محلوں اور محلوں کے رنگ، تہذیبی فاصلے، بازوں کی رونق، شہروں کی بے رونقی، پیشہ وروں کے ہنر، فوج کی تیاریاں، لباس اور ولاس کے چونچلے، قدردانی و ناقدری، درونِ خانہ کی لاگ اور لگاؤ کون سی تفصیل ہے جو 'قران السعدین'، 'دول رانی خطر خاں' اور 'نہ سپہر' میں آج بھی دل کشی اور آگاہی کا سامان نہیں رکھتی۔ تاریخ کے نصاب میں شامل 'حکمرانِ ہند' امیر نے صنف مثنوی کو رزم' بزم، وعظ و پند، اخلاق اور مسائل آفاق، ہر بندش سے آزاد کر دیا۔ مثنوی نگار شاعر کسی حیلے بہانے سے، کسی بے لطف اور معمولی سے موضوع کو چھیڑ کر 'ورنہ قران السعدین' کا اصل موضوع تو صرف چند اشعار میں سما جاتا) جو چاہے کہے، جہاں چاہے غزل کی زبان سے اشارہ کنایے کرے، جو دیکھتا ہے اوروں کو دکھائے جو سن چکا ہے، سنائے اور جس منظر، کیفیت یا تاثر پر فوکس کرنا اور اپنی ذہنی کیفیت ریکارڈ کرانا چاہتا ہے، کرے۔ اس آزادی نے مثنوی کے صنفی امکانات کو لامحدود کر دیا۔

تعجب نہ ہونا چاہیے اگر ہم صرف نشان دہی کرتے چلیں کہ مراٹھی کی 'گیا نیشوری'، تلسی داس کی 'رامائن'، ملک محمد کی 'پدماوت' اور وارث شاہ کی 'ہیر رانجھا' پر ان کی ساخت سنسکرت کے کسی مہاکاویہ کے بجائے محفلوں میں پڑھی اور سنائی جانے والی مثنویوں کا سایہ صاف نظر آتا ہے۔

(ہم نے یہاں ان عظیم فن پاروں کا نام لیا جو ہماری نظر میں آ چکے ہیں۔ ان کے علاوہ بھی درجنوں ایسی طویل نظمیں ہوں گی۔ (ظ۔)

حمد

شاعر ایک مثنوی حمد خدا سے شروع کرتا ہے۔ پہلے 'شاہنامہ نگار' دقیقی نے حمد سے پہلوتہی کی تھی (کیوں کہ وہ، محمود غزنوی کا درباری ہونے کے باوجود، زردشتی عقائد کو خدا کی چار نعمتوں میں شمار کرتا ہے) لفظ 'اللہ' اسے پسند نہیں تھا۔ فردوسی نے دو ایک بیت حمد کے برائے بیت لکھ دیے ہیں۔ اس کے ہاں بھی 'یزداں' کا شکر ہے کہ وہ حاکموں کو دانا اور توانا بناتا ہے۔ نظامی نے حمد کو مثنوی کے آغاز کا لازمہ ٹھہرایا "بسم اللہ الرحمٰن الرحیم پر گرہ لگا کر آغاز کرتے ہیں اور خسرو اسی روش کو اپناتے ہیں مگر اسے طول نہیں دیتے۔ حمد کا ایک شعر تو ایسا لکھا کہ ضرب المثل بن گیا:

قطرۂ آبے نخور د ما کیاں
تا نہ نہد رو بہ سوئے آسماں

خسرو کے بعد جامی نے حمد کے کئی کئی مسلسل شعر لکھے مگر غالب نے حمد کی الگ راہ نکالی۔ انھوں نے مذاہب اور ادیان کی یگانگی نیز اپنے ایمان کا اسی حمد میں اعلان کا اور مورتی پوجا کرنے والوں کو بھی خدائے واحد کا پرستار مانا:

نظر گاہ جمع پریشاں یکیست
پرستند انبوہ و یزداں یکیست

مثنوی نگاروں میں میر اور ان کے بعد میر حسن کے حمد کے اشعار ہماری زبان میں اختصار اور بلاغت کے لحاظ سے جواب نہیں رکھتے اور یہی حال ان کی نعت کا ہے، جو دریائے حمد سے نہر کی طرح رواں ہوتی ہے۔

نعت

حمد کے فوراً بعد نعت کے اشعار لانا یہاں تک مثنوی کا ایک لازمہ بن گیا کہ غیر مسلم شعرا نے بھی اس روش کو اپنایا۔ دیا شنکر نسیم اور ان کے بعد سے 20ویں صدی تک ہر ایک قابل ذکر مثنوی میں اس رسم کی پابندی کی گئی ہے۔ عشق الٰہی میں شاعر کتنا زور بیان دکھائے گا، لیکن نعت میں یہ ممکن ہے۔ فارسی مثنوی کے اوّلیں پانچ ستون ہیں: فردوسی، سنائی، عطار، رومی اور نظامی۔

خاقانی خسرو اور جامی ان کے بعد اور ان ہی طرزوں کو آگے لے جانے والے شمار ہوتے ہیں۔ سبھی نے حمد کے تسلسل میں نعت لکھی ہے۔ عاشقانِ رسول میں جامی اوّل ہیں جنھوں نے اپنی ہفت اورنگ میں دھوم دھام کی نعت لکھی 'تحفۃ الاحرار' میں نعت کا کمال دکھا دیا اور یہ سلسلہ ایسا چلا کہ اقبال تک عاشقانہ سرمستی پہنچی۔

مناجات اور منقبت

کلاسیکی مثنوی کی ترتیب میں دونوں کا ساتھ رہا ہے۔ خواجہ عطار نے حمد کے بعد مناجات کے اشعار بڑھائے تھے۔ ان کے بعد صرف سعدی (متوفی 1282) نے مناجات پر خاص توجہ کی۔ 'بوستاں' کا باب درہم مناجات کے لیے وقف کر دیا۔ خسرو نے اپنی دوسری مثنوی 'شیریں خسرو' میں مناجات کے چند شعر لکھے۔ نظامی اور خسرو دونوں کے مناجات کے باب میں کم سے کم اشعار آتے ہیں جیسے نماز میں سجدے کا حصہ۔ غالب نے حمد میں مناجات جوڑی، مگر مناجات کیا ہیں، داورِ محشر کو دکھی دنیا کی طرف سے شکایات کا ایک میمورنڈم ہے۔[1] قائم چاندپوری نے پوری ایک مثنوی 'مناجات بدرگاہ قاضی الحاجات' لکھی۔ جامی سے لے کر جس رام محیط تک نے مناجات لکھی، خدا سے دعائیں مانگیں، لیکن ہمارے زمانے میں مناجات کا رواج اٹھ گیا۔ کوئی شامل کرتا ہے، کوئی نہیں کرتا (مثلاً جمیل مظہری)

منقبت

اوّل اوّل صحابۂ رسول کی مدح ہوتی تھی۔ خسرو اور جامی سے یہ سلسلہ چلا۔ پہلے دکن، یعنی بہمنی سلطنت کے بکھرے ہوئے وارثوں خصوصاً بیجاپور، احمد نگر اور گول کنڈہ کے شاعروں نے منقبت پر زور دیا اور منقبت کو صحابہ کے بجائے آلِ رسول اور اہل بیت کے لیے وقف کیا، پھر تاجدارانِ اُودھ اور ان کے بعد کے شعرا نے اسے کبھی جوشِ عقیدت میں کہیں ایک چلن کی

---

[1] تم نے اب سے کوئی چھبیس برس پہلے غالب کی مثنوی 'ابر گہربار' پر تفصیل سے روشنی ڈالی تھی، خصوصاً 'مناجات' اور 'ساقی نامہ' پر۔ گزشتہ چند سال سے غالب کی مثنوی اور اس کے مضامین پر خاص توجہ ہوئی ہے۔ یہاں تک کہ پروفیسر بی این B.N. Pandey نے اپنی مرتبہ کتاب 'A Book of India' مطبوعہ لندن میں غالب کی مناجات کے اشعار خصوصیت اور غالباً عقیدت سے شامل کیے ہیں۔ ظ۔ا

خاطر۔مثلاً دیاشنکرنسیم نے قلم کے تعلق سے منقبت کا شعرلکھا:

پانچ انگلیوں میں یہ حرف زن ہے
یعنی کہ مطیع پنجتن ہے

میر حسن نے بھی منقبت لکھی لیکن صرف 19 اشعار میں علیؓ تا امام مہدی، بارہ ائمہ کی مدح لپیٹ لی۔اسی منقبت کا وہ شعر ضرب المثل بن گیا ہے:

یہاں بات کی بھی سمائی نہیں
نبیؐ اور علیؓ میں جدائی نہیں

پھر سیدھے سبھاؤ کہا:

نبی و علیؓ، فاطمہؓ اور حسنؓ حسینؓ ابن حیدر، یہ ہیں پنج تن
ہوئی ان پہ دو جگ کی خوبی تمام انھوں پر درود اور انھوں پر سلام

حمد ومناجات،نعت،منقبت کے بعد سخن یا قلم،یعنی انسانی دانائی اور ہنر کی مدح کا چلن تھا، میر حسن کے دور تک چلا۔ اسی طرح بادشاہِ وقت کی مدح، جو قصیدے کا میدان تھا، بادشاہوں اور حکمرانوں کی زر بخشی تک زندہ رہا تھا۔ پھر شاعر اصل موضوع کی طرف آتا ہے۔ قصیدے کی گریز کی طرح چند اشعار میں اپنی نیت ظاہر کرتا ہے اور موضوع کی تمہیدوں سے گزر جاتا ہے۔میر نے تو موضوعِ سخن کی مناسبت سے ہی تمہید اٹھائی ہے مثلاً:

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت، نہ ہوتا ظہور

صاف اشارہ ہے کہ کسی کی داستان عشق نظم کرنے والے ہیں۔

امیر خسرو نے شیخ طریقت (حضرت نظام الدینؒ) کی مدح کو منقبت کے فوراً بعد رکھا تھا اور یہاں تک کہہ گئے تھے کہ نبی کے بعد ولی کا مرتبہ ہے اور میرے روحانی رہنما خواجہ نظام ہی میرے ولی ہیں۔(صرف ایک مثنوی میں خلاف معمول بادشاہ وقت کی مدح تو ہے خواجہ نظام کا ذکر نہیں، وجہ قیاس کی جاسکتی ہے)

موضوع خواہ کوئی ہو، اگر شاعر محسوس کرتا ہے کہ بیان بوجھل ہوا جاتا ہے، یا کہیں محفل رنگ آراستہ کرنی ہے، یا اصل موضوع سے ہٹ کر دل کی بات بلاتکلف کہنی ہے تو متقدمین نے اس کے لیے دو گنجائشیں نکال رکھی ہیں۔'ساقی نامہ' اور 'مغنی نامہ'۔فردوسی نے یوں ہی چلتے

چلاتے ساقی کو منہ لگایا تھا، نظامی نے آغاز داستان میں ساقی کو پکارا اور پھر خواجو کرمانی نے پورا ساقی نامہ لکھا۔ وہ ایسا مقبول ہوا کہ حافظ نے ساقی کو خطاب کر کے چند شعر بڑھائے جو بعد میں (جمع ہو کر) حافظ کا ساقی نامہ کہلائے (جیسا کہ ہم اشارۃً کہہ آئے ہیں)۔

عہد جہانگیر (سولھویں صدی عیسوی) کے ایک شاعر اور تذکرہ نگار۔ عبدالنبی قزوینی، فخر زمانی نے اپنی مشہور تالیف 'تذکرہ ے خانہ' میں تب تک ساڑھے پانچ سو سال کے فارسی ساقی نامے علمی تبصرے کے ساتھ یکجا کر دیے ہیں۔ مولف کا بیان ہے کہ حافظ سے پہلے مثنوی میں ساقی نامہ کا رواج نہ تھا۔ حافظ کے دور میں اور اس کے فوراً بعد آٹھویں صدی ہجری کے خاتمے سے ساقی ناموں نے رواج پکڑا اور جہانگیر کے زمانے سے تو ان کی ایسی کثرت ہوئی کہ وہ سخن میں نفوذ کر گئے۔ ہم نے 'ساقی نامہ ہا' کے عنوان سے ایک تفصیلی مقالہ انٹرنیشنل سیمینار عالمی ادب کے لیے لکھا تھا جس کا خلاصہ غالباً ٹری ونڈرم سے شائع ہو چکا ہے۔ تمام ادبیات فارسی میں ملا ہاتھی، شکیبی اصفہانی اور ظہوری کے ساقی نامے (خصوصاً ظہوری کا ساقی نامہ، بے مثال شمار ہوتے ہیں۔

ساقی سے کہو یا مغنی سے، لہجے کی سنجیدگی میں ہلکی سی لہر شگفتگی کی دوڑ ہی جائے گی۔ غالب نے پہلے مغنی سے اور پھر ساقی سے خطاب کیا اور اپنے فکر وفن کے بہترین موتی لٹا دیے۔ مغنی نامہ راگ میں نہیں لہو ترنگ میں لکھا گیا اور آج تک کی کسی مثنوی میں اس وضع کا مغنی یا ساقی نامہ نہیں ملے گا۔ گیارہ سو اشعار کی مثنوی 'ابر گہر بار' میں یہ حصہ خاصے کی چیز ہے۔

(4)

مثنوی کے موضوعات

19ویں صدی کے آغاز کے آغا احمد علی اصفہانی، جو زیادہ تر کلکتے میں رہے، ان فاضلوں میں ہیں جن سے غالب کی نہیں بنی۔ کلکتہ اور نواح میں غالب کی فارسی گوئی کو نشانہ بنانے والوں کے سرخیل یہی بزرگ تھے۔ ان آغا احمد علی نے تبھی ایک ضخیم رسالہ مثنویات اور اس کی (سات) بحروں میں لکھنا شروع کیا تھا۔ نام اس کا 'ہفت آسمان' پہلے یہ رسالہ کلکتہ کے بپٹسٹ مشن، نے (1873) میں چھاپا اور اب کوئی سو برس بعد ایران سے شائع ہوا ہے۔ صرف ایک بحرِ سریع مطوی موقوف کی 78 مثنویاں شمار کر پائے تھے کہ سدھار گئے۔ مفتعلن مفتعلن فاعلات (فاعلن)۔

اس بحر میں نظامی، خواجہ کرمانی، خسرو، جامی، نوائی، عرفی، فیضی، بہاء الدین عاملی، علی حزیں اور قاآنی کی زندہ جاوید مثنویوں پر زوردار رائے دیتے ہوئے انھوں نے غالب کی بھی چار معمولی سی مثنویوں کو بھی زد پر لے لیا ہے۔

جب آغا احمد علی ایک بحر میں 78 قابل ذکر مثنویوں کا جائزہ لے رہے تھے، مثنوی نگاری زوال کی دہلیز پر پہنچ چکی تھی۔ اس لیے مثنوی کے موضوعات کا جائزہ جو انھوں نے لیا وہ بیسویں صدی کے نصف اوّل تک برقرار رہتا ہے۔ وہ اپنے پیش رو کی تصنیف 'مخزن الفوائد' کا حوالہ دے کر گویا اس کی تصدیق کرتے ہیں کہ:

''بدانکہ ہر یک داستانِ مثنوی را، خواہ قلیل باشد خواہ کثیر تمہید شرط است، سلسلہ ربطِ کلام واجب۔ و دیباچہ مثنوی را چند چیز لازم است: توحید، مناجات، نعت، مدحِ سلطان، زماں، تعریف سخن و سخنوراں، سبب تالیف و تصنیف کتاب، این جمیع مدارج دیباچہ مثنوی راموجد نظامی گنجوی است۔ قبل از بودہ فقط مثنوی از قصہ آغاز می کردند، مثلاً تحفۃ العراقین خاقانی، و مثنوی مولوی رومی و دیگر مثنویاں... و بیانِ معراج و نصیحت فرزند و ابیات ساقی نامہ و مغنی نامہ نیز اختراعات اوست و امیر خسرو و جامی وغیرہم ذکر میر طریقت و میر سخن کہ نظامی گنجوی میں باشد ہم در دیباچہ یا خاتمہ مثنوی لازم کردہ اند۔''

(ص 42-41، طبع تہران)

ایک پہلو اور نہایت اہم پہلو جو آغائے موصوف کی نظر سے غائب رہا، وہ ہے سلطان زماں کو اشاروں میں جہاں بانی کے بارے میں نصیحتیں اور اس کے گرد و پیش کے مسائل کی تصویریں۔ نظامی امیر خسرو کے بعد کی بلند قامت مثنوی نگاروں نے یہ فرض مثنوی میں انجام دیا ہے (یہی سبب تھا کہ مغل شہزادوں اور والیانِ ریاست کو مثنویات سبقاً سبقاً پڑھائی جاتی تھیں)۔

آغا احمد علی سے بھی سو برس پہلے علی ابراہیم نے ایک ضخیم تالیف 'خلاصۃ الکلام' کے نام سے تیار کی تھی جس میں تب (198ء) تک کے 'مثنوی گویاں و منتخبات مثنوی ایشاں' کو بڑے سلیقے، احتیاط اور نفیس ذوق کے ساتھ جمع کیا گیا ہے۔ اس مجموعے میں 77 مثنوی نگاروں اور 188 مثنویوں کا انتخاب ہے اور دو سو برس پہلے تک کی تمام مثنویوں کے موضوعات کا احاطہ ہو گیا ہے۔ مثنوی کے تعلق سے ہماری زبان میں آج تک جتنی کتابیں نکلی ہیں (زیادہ تر گزشتہ تیس برس

میں)، سبھی نے مثنوی کے موضوعات اپنے دور پر گنائے ہیں۔ امداد امام اثر، عبدالقادر سروری کے بعد پروفیسر گیان چند جین، سید محمد عقیل، گوپی چند نارنگ، حنیف نقوی، جمیل جالبی، ملنسار، اطہر احمد اور ڈاکٹر محمد ابراہیم ان سب کی کاوش میں موضوعات کا تعین جدا جدا ہے۔

امداد امام اثر صاحب 'کاشف الحقائق' صرف پانچ موضوع گنتے ہیں۔ رزمی، بزمی، حکمت آموز، تصوف آموز، متفرق۔ یعنی ان کے ''مضامین کو مفید عام'' ہونا ضروری ہے، سروری صاحب نے بھی موضوعات کو 'معین مقصد' کی رو سے پانچ میں تقسیم کیا ہے، گیان چند جین نے اردو کی طویل مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے سات خانوں میں بانٹا ہے۔ پھر عشقیہ مثنویوں کی دو قسمیں کی ہیں۔ مافوق الفطرت داستانوں والی اور ذاتی یا شخصی سانحوں والی، جن میں قصے کا پہلو کمزور ہوتا تھا۔ مثنوی پر سب سے وقیع کام پروفیسر جین کا ہی ہے انھوں نے موضوعات کے تعلق سے سائنٹفک نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔ سید محمد عقیل نے دو سو سال کی شمالی ہند میں لکھی گئی اردو مثنوی کا ارتقا، دکھاتے ہوئے تین موضوعات شمار کیے ہیں رزمیہ، بزمیہ اور مذہبی۔ انھوں نے اس موقعے پر ایک قابل ذکر نکتہ جتایا ہے:

> ''...ابھی تک اردو مثنویوں کا جو معیار بنایا گیا ہے وہ فارسی مثنویوں کو پیش نظر رکھ کر بنا ہے جس میں ایک تو بالکل فارسی پیمانہ ہے۔ دوسرا بہت کچھ ہندوستانی جو ہندوستانی مثنویوں کو نظر میں رکھ کر تیار کیا گیا ہے۔ پہلا مثنویوں کی خصوصیات کو، دوسرا مثنویوں کے سُقم کو ملحوظ کر کے اندازہ لگاتا ہے، پہلا پیمانہ شبلی کا ہے اور دوسرا حالی کا پیمانہ جو کسی قدر قدیم اردو شاعری کے فرسودہ طرز کے مخالف تھے۔

پروفیسر نارنگ نے (ہندوستانی قصوں سے ماخوذ) اردو مثنویاں موضوع کے اعتبار سے چھے خانوں میں رکھی ہیں۔

اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ پانچ یا سات موضوعات میں سے کوئی ایک موضوع لے کر، یا اسے بنیاد بنا کر، اس کا احاطہ کرتے ہوئے شاعر مثنوی کی صنف میں اُترتا ہے۔ یوں ہوتا تو مولانا روم کی لافانی مثنوی سے لے کر جمیل مظہری کے شعری کارنامے 'آب و سراب' مثنوی تک بہت ساری مثنویاں شمار سے خارج ہو جاتیں۔ ہم تو دیکھتے ہیں کہ مثنویوں میں ایسے مقامات بعض اوقات زیادہ اہمیت اختیار کر جاتے ہیں جن کا براہ راست تصنیف سے تعلق نہیں

ہوتا، مصنف سے اور اس کے افکار و تاثرات سے ہوتا ہے۔ امیر خسرو لکھ رہے ہیں 'ہشت بہشت' در جواب ہفت پیکر' اور اس میں اولاد کو نصیحت کرنے لگتے ہیں اور نصیحت میں اپنی زندگی کے تلخ تجربوں کا نچوڑ ڈال دیتے ہیں۔ اس عظیم الشان مثنوی کا (جسے ہم خمسے کے 18 ہزار اشعار میں نہایت قیمتی شمار کرتے ہیں) یہ حصہ باقی مثنوی کے بیانیہ سے زیادہ دلدوز اور پرتاثیر ہو گیا ہے۔

خود اردو میں دکنی دور، جو بقول پروفیسر جین 'مثنویوں اور مرثیوں کا ہے' — رنگا رنگ موضوعات رکھتا ہے۔ 'دکن میں اردو' کا مصنف اور 'مرأۃ الشعرا' کا تنقیدی تذکرہ نگار محمد یحییٰ تنہا وجیہ الدین وجدی کی مثنوی 'تحفۂ عاشقاں' تصنیف (1010) ہجری کو اوّلین اردو مثنوی شمار کرتے ہیں۔ اس حساب سے اردو مثنوی کو (دکنی دور شامل کر کے) چار صدی پوری ہوئی ہے۔ جمیل جالبی نے 'مثنوی کدم راؤ پدم راؤ' کو پہلی مثنوی مانا ہے (مصنف فخر الدین نظامی) اس مثنوی کو ساڑھے پانچ سو سال ہوئے۔ محمود شیرانی نے اس کی ابتدا پنجاب سے بتائی ہے اور شیخ ایاز نے سندھ سے۔

ایک تسلسل میں دیکھا جائے تو اردو شاعری کی ابتدا شمال میں ہوئی ہو یا جنوب میں، گجری کے روپ میں ہو یا پنجابی کی شکل میں۔ مثنوی کے نقوش اس کے آغاز میں مل جاتے ہیں۔ محمد قلی قطب شاہ نے بسنت کی آمد پر 9 نظمیں اور برسات رُت پر 15 نظمیں چھوڑی ہیں، ان کی شکل مثنوی کی ہے۔ میاں سعادت یار خاں رنگین نے 14 ہزار اشعار کی جدا جدا موضوعات پر 42 مثنویاں تصنیف کیں۔ ولی نے شہر سورت کی مدح میں، میر حسن نے فیض آباد کی تعریف میں (جس سے لکھنؤ کی ہجو نکلتی ہے)، فضائل علی بے قید نے در مدح الہ آباد مثنوی لکھی۔ شہروں، پیشوں، گھروں، موسموں، دوستوں، یہاں تک کہ پرندوں اور جانوروں کے موضوع پر 'مثلاً میر کی مثنوی مور نامہ، گربہ نامہ) شکار پر، سیر و سفر پر مثنویاں لکھی گئی ہیں جو آج تک ہمارے ادبی ذخیرے میں محفوظ ہیں۔

یہاں تک کہ مجمل گیان سے اتنا تو ظاہر ہوا کہ فارسی کے راستے سے جو مثنوی دکنی اردو اور پھر ٹکسالی اردو میں پہنچی اس نے بحر اور موضوع کا بار دوران سفر اُتار دیا۔ مقررہ ساخت اور بیانیہ شاعری کے بند ڈھیلے کر دیے۔ اس میں ذکر کی اتنی ہی سمائی ہے جتنی فکر کی گنجائش، تصویر کشی (جسے شبلی 'محاکات' کہتے ہیں) اس کی اتنی ہی اہم خصوصیت ہے جتنی واردات کے بیان یا محض تاثرات کے اظہار کی۔

اب ہم قدیم مثنوی سے آج تک کی مثنویوں سے سامنے آنے والے بعض نتیجوں کا نشان دیتے ہیں۔

(5)

گیان چند جین، تمام اردو مثنویات کے وسیع مطالعے سے دو نتیجوں پر پہنچے تھے:

1. یہ صنف ماضی کے بہترین ورثوں میں سے ہے لیکن مستقبل میں اس کے لیے کوئی جگہ نہیں۔" (ص70، انجمن اڈیشن، دہلی)

2. مثنوی نے زبان کی اصلاح وتہذیب میں نمایاں حصہ لیا... غزل کے محدود بیان سے سلاست کے دریا بہانا آسان ہے لیکن بیان حیات وکائنات میں یہ امر دشوار تھا۔ مثنوی نے واقعہ نگاری، منظر نگاری، کردار نگاری اور مکالمہ، سب کا حق ادا کیا اور اس کے باوجود حسنِ زبان کو برقرار رکھا..." (ص762، ایضاً)

اور دونوں سے پورا اتفاق کرنا مشکل ہے۔

یہ صحیح ہے کہ ماضی کے بہترین ورثے میں صنف مثنوی اس سے کہیں اہم اور قیمتی ہے جتنی آج سمجھی جاتی ہے، استادانِ فن نے اپنی عمر بھر کی فنی مشق اور تمام تر شعری صلاحیتوں کا مکمل اور بہترین اظہار مثنوی کی صورت میں کیا ہے۔ اکثر نے (جن میں خسرو، میر، میر حسن، نسیم اور اقبال شامل ہیں) مثنوی کے قالب میں شعری صلاحیت اس وقت ڈھالی جب وہ خود شاعرانہ عروج کو پہنچ چکے تھے اور قدرت بیان کے شباب پر تھے۔

یہ بھی صحیح ہے کہ مثنوی کا فن، صدیوں کے ارتقا اور نکھار سنوار کے بعد اس مقام کر پہنچ چکا ہے کہ سخن ور سے طلب کرتا ہے زیادہ فنکاری، زیادہ دماغ سوزی، اردگرد کے معاملات وحالات کی گہری جانکاری، فطرت اور نفسیات سے وسیع واقفیت اور شاعرانہ عمل میں مکمل یک سوئی۔ چلتے پھرتے، گھوڑے کی پشت پر سنبھلتے، اور مشاعرے کی تیاری اور رَوا رَوی میں فرادہ اشعار کہہ کر انھیں جوڑ لینے کی مشق یہاں ساتھ نہیں دیتی، مثنوی شاعر کا مشغلہ نہیں، محویت طلب کرتی ہے۔ حیات وکائنات کے نکتے اور ان کے مسائل یہاں اگلے پچھلے یا تازہ تر تجربات پر اشاروں کنایوں سے ادا نہیں ہو پاتے۔ یہ بھی بجا ہے کہ مثنوی نے زبان کی اصلاح وتہذیب میں، بلکہ اسے اور زور دے کر کہیں کہ، زبان کی عہد بہ عہد ترقی، توسیع اور نفاست میں وہی رول انجام دیا ہے جو یونانی اہلِ کمال سے لے کر ملٹن کی 'فردوسِ گم شدہ' تک epic poetry نے

مغربی ادبیات میں انجام دیا تھا۔

کسی صنفِ سخن پر اپنے زمانے، ذہن و گرد و پیش کی پرچھائیں نظر نہ آئے تو صرف اس بنا پر اسے ہم نہ بے لباس (برہنہ) کہیں گے، نہ لافانی اور آفاقی۔ لیکن اگر وہ نظر آتی ہے تو بعد والوں کے لیے اس کی فنی اور تاریخی حیثیت بڑھ جاتی ہے، چناں چہ آج ہم کو گزرے ہوئے زمانوں اور اہلِ زمانہ کی سماجی اور جذباتی زندگی، ان کے ساز و سامان، سکون اور ہیجان کی مکمل تصویریں، خیالات کی تاثیریں، دوسری اصناف سخن، مثلاً غزل کے بجائے مثنوی میں ہی ملتی ہیں۔

کوئی لاکھ اختلاف کرے اور قدیم سے قدیم فرادہ اشعار غزل کی وضع کے نکال لائے، تاہم یہ ٹھوس حقیقت، استثنا کے باوجود، برقرار رہے گی کہ ہماری شاعری نے مغربی ایشیا کے اصناف سے جتنا کچھ حاصل کیا، اس کے بہترین اجزا مثنوی کے روپ میں کھپے ہیں۔ پہلے مثنوی کی مروّجہ شکل ہی کو اپنایا گیا، اٹھان اسی سے ہوئی۔

ہندوستان میں رام نومی، جنم اشٹمی، ستیہ نرائن کی کتھا، کیرتن اور تاریخی افسانوی قصوں کو چھندوں کے ساتھ لہک کر آدھی آدھی رات، بلکہ ہفتوں تک بھرے مجموعوں میں سنانے کا رواج (مثلاً آلھا، اودل) صدیوں پرانا تھا۔ زبان اور کان اس کے عادی تھے۔ راجا پرجا پشت در پُشت اس کے رسیا تھے۔ اسی عام رواج اور سنسکار میں پرانے داستانی قصے، جن پری کی کہانیاں ہفت خوان رستم اور جنگ نامہ بیجاپور و احمد نگر، نصیحت نامہ شاہ و درویش تصنیف ہوئے، خواجگاہ اور صوفیہ کے ملفوظات نے لوک گان کا ترنم اپنایا تو مثنوی کو دکنی رُوپ ملا۔ غزل کی ہیئت اس دھرتی کے لیے اجنبی تھی۔

سالہا سال اجنبی رہی اسے درباروں، دیوان خانوں سے نکلتے، ولایتی پھل کی قلم لگتے اور برگ و بار لاتے ذرا اور مہلت درکار تھی۔ قلی قطب شاہ اور ولی کے درمیان جو ڈیڑھ صدی کا وقفہ ہے، اس وقفے میں غزل نکھر کر دیسی آب و ہوا پا کر گانے اور سنانے کے کام کی ہوئی ہے۔

بے وجہ نہیں کہ ہندوستان میں اوّل اوّل مثنویات نے عام جنتا کے دلوں میں گھر کیا اور فارسی ادبیات کے مرکزوں سے دور یہ صنف پروان چڑھی تحقیق سے پتا چلا ہے کہ نظامی گنجوی کے خمسے (اور اس کے بعد کے دوسرے خمسوں) کی تقلید یا تاثیر سے کم و بیش تین سو مثنویاں آج تک وجود میں آچکی ہیں۔ جن میں آدھی سے زیادہ ہندوستان میں لکھی گئیں اور ہندوستان کی سیاسی اور سماجی تاریخ میں ان سے مدد ملتی ہے۔ آج ہم اس قابل ہیں کہ تاریخ سے مثنوی کی

صداقت کا نہیں بلکہ مثنوی کی شاعری سے تاریخی بیان کی صداقت کا سراغ نکالتے ہیں (مثلاً تغلق نامہ خسرو، فتوح السلاطین عصامی)۔

حال جو اردو مثنوی کا ہے، وہ سب پر روشن ہے، مستقبل کے بارے میں البتہ اختلاف ہوگا۔ اگر یہ طے ہے کہ اردو کا مستقبل تاریک ہے، اردو شاعری سستی تفریح (مثلاً غزل گائکی کی عام مقبولیت اور مشاعرے کی کثرت) کا سامان رہ گئی ہے یا رہ جائے گی، اگر یہ طے ہے کہ جدید فکر اور جدید شعری ذہن و زبان نے قدیم صنفی سانچوں کو عجائب خانوں میں پہنچا دیا، اگر اردو شاعری کی تقدیر میں لکھا ہے کہ 20ویں صدی کے نصف آخر سے اس میں کوئی بلند قامت شعری کارنامہ اور قد آور شاعر بیدار نہ ہو — اور تقدیر کا لکھا نہیں مٹنے والا تو پھر مثنوی کو واقعی نوادرات (exotics) میں سجا کر رکھ دینا چاہیے۔ لیکن ہم جس عصر میں اور جس خطۂ زمین میں جی رہے ہیں وہاں ہر ایک سطح پر حیرت انگیز اور پیچ در پیچ تجربے ایک دوسرے سے الجھے ہوئے — بلکہ ایک ایک سے دست و گریباں ہیں۔ 'ہر دین کے ماتھے سے لہو جاری ہے' جاگیردارانہ رشتوں اور رسموں سے ہماری معاشی سماجی زندگی علاقہ مند بھی ہے اور علاقہ توڑ بھی رہی ہے۔ منظم مذہب پہلے کی طرح چند رسوم کا مجموعہ رہ جانے کے بجائے آج غیظ و غضب کے عالم میں ہے۔ عقائد اور ماضی کے مسلمات سائنسی ری ایکٹروں سے ٹکرا چکنے کے بعد فضا میں خطرناک ذرّات کی طرح منتشر ہو رہے ہیں اور شناخت اور استناد کی برقراری کی خاطر انسانی سماج کے ارتقا پر حملہ آور ہیں۔ ہمارے خطۂ زمین پر بہ عصرِ حاضر، وسرمایہ دارانہ قدروں کی آزادی کا طلب گار بھی ہے اور اُن کے خمیازوں کا باربردار بھی — جہاں سوشلزم کی مادی اور اخلاقی قدریں مخلوط اور متغیر حالت میں سانس لینے کی کوشش کر رہی ہیں اور فرد و سماج کا رشتہ، زبان اور اہل زبان کا معاملہ، معاش اور تہذیب کا باہمی بیوہار تاریخ ہند کے ایسے انجانے مرحلے میں داخل ہو چکا ہے، جہاں محض اشاروں کنایوں سے بات نہیں بنتی۔ مقررہ اور گنے چنے استعارے اتنے ہی دلفریب اور بامعنی رہ گئے ہیں جیسے کسی حسین کا گونگا پن یا بچوں کا تتلانا۔

ان حالات میں، وقت کی اس بے درد آزمائش میں کشمکش کے سارے عتاب و عذاب کی زد پر ہمارا فنکار شاعر، غیور اور باخبر شاعر قوم کا دیدۂ بینا، اگر اپنے مشاہدات، تصورات اور تاثرات کو اظہار کی پوری چھوٹ دے سکتا ہے تو وہ صنف مثنوی میں ہی دے سکتا ہے، اس میں کمی بیش کر کے، ترمیم و اضافہ کر کے اپنے پورے شعری وجود کو اس میں ڈال سکتا ہے۔

غزل کی تنگ مزاج، بنی سنوری زبان، جو ورثے میں ملی تھی اور اکھڑی کھردری زبان، جو جدید غزل گویوں نے بڑی ہمت سے اپنائی اور رواں کی ہے، کہیں کہیں کام تو آجائے گی، پورا بار نہیں اٹھا سکے گی۔

ہمارا منشا مثنوی اور غزل کے امکانات کا موازنہ کرنا نہیں — صرف یہ جتانا مقصود ہے کہ آئندہ کی اردو شاعری اور اس کے ارتقا کے لیے ایسے دور رس، صاحب نظر، اہل بصیرت اور حوصلہ مند شاعروں کا نمودار ہونا لازم ہے جو پتہ مار کر سرسوتی دیوی کو اپنی ہستی کا بلیدان دے سکیں۔ تاکہ جہاں جس نشیب میں اس مورتی کا رتھ آکر اٹک گیا ہے، وہاں سے آگے سرک سکے۔ ہم یک شدید بحران کے نشیب میں پھنسے ہوئے ہیں۔

اگر اردو زبان و ادب کو غبار کارواں بن کر نہیں رہنا ہے تو اس حالت سے نکلنا ہوگا۔ کیا غزل گائکی کے شور میں غالب کا وہ مصرع سچ ٹھہرے گا؟

بھرے ہیں جس قدر جام و سبو، میخانہ خالی ہے

O

(اردو شعریات، مرتب: پروفیسر آل احمد سرور، سنہ اشاعت مارچ 1978، ناشر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر)

انداز کی تقلید کرے وہ ان کا شاگرد ہے۔

ہمارے اس خیال کی تائید اس مرثیہ کے جائزے سے بھی ہوتی ہے۔ اس لیے کہ اس مرثیہ میں چہرہ ہے ہی نہیں۔ مرثیے کی ابتدا سے بعد ہی شاعر ہم شکل نبی کے سراپا کی طرف مڑ جاتا ہے اور اسی کی تفصیل میں زور طبیعت صرف کرتا ہے۔ اس کی مزید تائید خود ضمیر کے اشعار سے ہوتی ہے جو ان کی مثنوی مظہر العجائب میں اپنی مرثیہ گوئی کے بارے میں ہیں۔ یہ مثنوی اس مرثیے سے پانچ سال پہلے 1244ھ میں مکمل ہو چکی تھی۔ اس کا ایک شعر ہے:

طرز یہ مرثیہ کی ٹھہرائی
کہ سراپا ہو اور صف آرائی

اس سے ظاہر ہے کہ 1249ھ سے بہت پہلے ضمیر نے اپنے مرثیوں میں سراپا اور جنگ کے مناظر پر خاص توجہ کر کے اس میں اپنی انفرادیت کا راستہ تلاش کر لیا تھا۔ وہ اپنے مرثیوں میں ان دو پہلوؤں پر زور دیتے تھے۔ 1249ھ میں انھوں نے سراپا کا وہ نیا انداز اختیار کیا جو اس مرثیہ میں موجود ہے اور جس کی وضاحت ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ جن مرثیوں میں سراپا کا انداز ان کے طرز نوی کا نہ ہو وہ 1249ھ سے پہلے کی تصنیف ہیں۔ اس طرح مرثیے کے یہ اجزا یعنی چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت، بین 1249ھ سے پہلے کے مرثیوں میں خود ضمیر کے یہاں بھی موجود ہیں اور دوسروں کے یہاں بھی۔ مثلاً فصیح کا ایک مرثیہ ہے (مطلع) 'مومنو فاطمہ کے لخت جگر تھے حسنین') جس میں چہرہ، رخصت جنگ، وغیرہ سب اجزا موجود ہیں صرف سراپا نہیں ہے۔ اس مرثیہ کے آخر میں شاعر نے غازی الدین حیدر کے لیے یہ دعا کی ہے کہ وہ شاہ دوراں ہو جائیں، اس لیے یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ یہ مرثیہ غازی الدین حیدر کی وفات 1243ھ/1837ء سے پہلے کہا گیا۔ اس طرح متعدد شعرا کے مراثی ہیں جن کے انداز کلام سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ تیرہویں صدی ہجری کے پہلے نصف میں لکھے گئے ہیں لیکن فصیح کے مرثیہ کے علاوہ کسی اور مرثیہ کی قطعی تاریخ معین نہیں کی جا سکی۔

اس دور کے مرثیوں کو غور سے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ کے مختلف اجزا کا تعین ایک دن میں نہیں ہوا اور نہ اسے کسی ایک فرد کا کارنامہ کہا جاسکتا ہے۔ اس کی تشکیل ارتقائی طور پر ہوئی ہے۔ 1249ھ کے پہلے کے متعدد مرثیوں میں یہ اجزا ملتے ہیں۔ بہر حال اتنا ضرور ہے کہ اس دور میں شہدائے کربلا کے مرثیوں کے لیے یہ ڈھانچہ رواج پا گیا، لیکن مرثیوں میں ان

اجزا اور ان کی ترتیب کی اس سختی سے پابندی بھی نہیں کی گئی جیسی کہ بعض دوسرے اصناف مثلاً قصیدے میں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قصیدہ غزل۔ مثنوی وغیرہ کے اصول وضوابط فارسی سے آئے۔ اردو کے شعرا ان اصول کے ساتھ فارسی کے نمونے بھی سامنے رکھ کر ان پر طبع آزمائی کرتے رہے اس لیے کہ ان اصناف کا سرمایہ فارسی میں مہتم بالشان تھا۔ لیکن مرثیہ کے اصول نہ تو فارسی میں علاحدہ سے بنے ہوئے تھے اور نہ اس میں مرثیوں کا سرمایہ ہی ایسا تھا کہ اردو کے شعرا اس کی تقلید کرتے۔ اردو میں مرثیہ سماجی تقاضوں کے ماتحت پروان چڑھا اور سامعین کی پسندیدگی اور ردعمل سے ترقی کی منزلوں پر پہنچا۔ اس طرح اس کا ارتقا فارسی کے اثر سے بے نیاز ہے۔ اردو میں بھی اس کے اصول معین ومقرر نہیں تھے ان کی بنا پر کوئی کسی مرثیے پر اس لیے انگلی اٹھاتا کہ اس میں 'رخصت' کیوں نہیں یا 'رجز' شاعر نے کیوں نہیں لکھی یا سراپا ایک مرثیے میں رخصت کے پہلے اور دوسرے میں 'آمد' کے بعد کیوں ہے۔

مرثیہ کی تنقید پر انیسویں صدی عیسوی میں جو کتابیں ملتی ہیں مثلاً انتخاب نقص، تطہیر الاوساخ، سنان دل خراش، جلوۂ نیرنگ وغیرہ ان سب میں الفاظ اور محاوروں کی صحت، قافیوں کی درستی، ترکیبوں کے جواز وغیرہ پر روشنی ڈالی گئی ہے اس کی ساخت اور مطالبات وغیرہ پر کوئی رائے ظاہر نہیں کی گئی۔ آزاد نے 'آب حیات' اور حالی نے 'مقدمہ' میں اس کے معنوی پہلو پر توجہ ضرور کی لیکن ساخت وغیرہ پر ان کی نظر بھی نہیں گئی۔ بیسویں صدی میں شبلی کے 'موازنہ' میں غالباً پہلی بار مرثیے کے اجزا کا بیان اور اس کے ارتقا کا خاکہ پیش کیا گیا جو ہر ابتدائی کوشش کی طرح ناقص ہونے کے باوجود اہم ہے۔ شبلی کے پہلے مرثیہ کے یہ اجزا کسی کتاب میں لکھے ہوئے نہیں تھے اور ان کے پہلے کسی نے مرثیوں کا اس طرح تجزیہ بھی نہیں کیا تھا۔ شبلی نے ان اجزا کا ذکر لوگوں کی زبان سے سن کر اور کچھ مرثیوں کو پڑھ کر بطور خود نتیجہ نکالا تھا۔ مرثیہ کے مختلف حصوں کے یہ نام ضرور رائج تھے لیکن ان کا ہر مرثیہ میں موجود ہونا بالکل ضروری نہیں تھا اور اس لیے انھیں اس کے لازمی عناصر نہیں سمجھنا چاہیے۔

مرثیہ کے اجزا اور ان کی ترتیب کے بارے میں یہ بھی قابل توجہ ہے کہ لکھنؤ میں ایسے مرثیوں کی بہت بڑی تعداد ہے جن میں مرثیہ کے متذکرہ بالا عناصر نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود وہ مرثیہ کہلاتے ہیں۔ انیس اور دبیر کے عہد میں بھی مرثیے کئی قسم کے لکھے جاتے رہے اس لیے مرثیہ کے اجزائے ترکیبی معین کرنے کے لیے اس کی مختلف نوعیتیں ذہن نشین کر لینا ضروری ہیں۔

اس عہد کے مرثیوں کو موضوع کے اعتبار سے حسب ذیل بڑی قسموں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

1. مرثیے جو شہدائے کربلا کے حال میں ہیں۔
2. مرثیے جن میں جناب مسلم کی شہادت کا بیان ہے۔
3. مرثیے جن میں امام حسینؑ کی پیدائش، مدینہ سے سفر، اسیری اہل حرم، دربار یزید، زندان شام، مدینہ کو واپسی وغیرہ کا بیان ہے۔
4. مرثیے جن میں قاصد صغرا کا کربلا آنا، میتب، زعفر جن، اور دوسری روایتیں بیان کی گئی ہیں۔
5. مرثیے جو رسول خدا، حضرت علی، جناب فاطمہ زہرا، امام حسن، جناب سکینہ، جناب زینب، پسران مسلم وغیرہ کے حال میں ہیں۔

مرثیوں کا جو ڈھانچہ شبلی کے بعد سے عام طور پر بیان کیا جانے لگا ہے وہ صرف ان مرثیوں کے متعلق درست ہوسکتا ہے جو نمبر 1 کے ماتحت آتے ہیں۔ حالانکہ اس قسم کے بہت سے مشہور مرثیے اس ساخت کے تمام تر پابند نہیں۔ باقی 2 سے 5 تک کی نوعیت کے مرثیوں کی ساخت دوسری ہوتی ہے۔ یہاں ان کی الگ الگ صراحت کرنا نامناسب نہ ہوگا:

جناب مسلم کے حال کے مرثیو ں میں چہرہ، اس کے بعد ماجرا یعنی کوفے میں ورود، عقیدت کیشوں کا ہجوم، ابن زیاد کی زیادتیاں، ایک ایک کا ساتھ چھوڑنا، طوعہ کے گھر میں قیام وغیرہ۔ ماجرا کے بعد جنگ، پھر شہادت اور بین، جنگ میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف، جنگ کے پہلے کبھی کبھی سراپا۔

تیسری اور چوتھی قسم کے مرثیوں میں چہرے کا رواج بہت کم ہے۔ ماجرا ذکر شہادت اور بین کو ربط دے دیتے ہیں۔

پانچویں قسم کے مرثیے چونکہ ایسے بزرگوں کے حال میں ہوتے ہیں جو کسی میدانِ جنگ میں شہید نہیں ہوئے اس لیے ان میں چہرے کے بعد ان کے کچھ حالات ہوتے ہیں جسے ماجرا کہا جاسکتا ہے۔ پھر وفات یا شہادت اور بین۔

اس طرح مجموعی حیثیت سے دورِ عروج کے مرثیوں کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے عناصر ترکیبی تین نظر آتے ہیں۔ (1) ماجرا (2) شہادت یا وفات (3) بین۔ یہ عناصر تمام مرثیوں میں پائے جاتے ہیں۔

مرثیہ کا اصل موضوع چونکہ واقعات کربلا ہیں اس لیے محرم کی دسویں تاریخ کے

واقعات و سانحات نے مرثیہ گویوں کو خاص طور سے متاثر کیا ہے۔ باقی واقعات اسی دن کے واقعات کا ضمیمہ ہیں۔ جذبے کی شدت اور اظہار کی رفعت کے محرک وہی واقعات ہیں۔ انھیں کو پیش نظر رکھ کر شعرا نے مرثیہ کی اس معنوی ساخت کی طرف توجہ کی جس کا ذکر ہم آگے کریں گے۔ اس لیے پہلی قسم کے مرثیے فنی ترکیب و تشکیل کا اچھا نمونہ ہیں اور ان کے مختلف اجزا کا بیان بھی ضروری ہے کیونکہ انھیں مرثیوں کی بدولت اس صنف ادب کا وقار ہے۔

1. چہرہ: مرثیہ کے ابتدائی حصہ جس میں تمہید کے طور پر ایسے مضامین بیان کیے جائیں جن کا مرثیہ کے ہیرو سے براہ راست واسطہ نہ ہو۔ روح انیس میں چہرے کے موضوعات اس طرح بیان کیے گئے ہیں:

> ''صبح کا منظر، رات کا سماں، دنیا کی بے ثباتی، باپ بیٹے کے تعلقات، سفر کی دشواریاں، اپنی شاعری کی تعریف، حمد، نعت، منقبت، مناجات وغیرہ تمہید کے طور پر۔''
> (سید مسعود حسن رضوی: روح انیس، ص 20)

2. ماجرا: صبح کا سماں ہو یا باپ بیٹے کی محبت کا ذکر اس عام بیان کے بعد مرثیہ میں ہیرو کے بارے میں کچھ باتیں لکھی جاتی ہیں اور ایک عمومی موضوع سے پڑھنے یا سننے والے کو اس مرثیے کے مخصوص موضوع کی طرف لایا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر حضرت عباس یا جناب عون و محمد کے حال کا مرثیہ ہے تو علَم کی ذمہ داری کا سونپا جانا۔ حضرت حُر کا مرثیہ ہے تو ان کا پچھتاوا اور عمر سعد سے گفتگو وغیرہ۔ چونکہ یہ عنصر سب قسموں کے مرثیوں میں موجود ہوتا ہے اس لیے اسی ضمن میں ان موضوعات کی طرف بھی اشارہ کیا جاتا ہے۔ یعنی جناب مسلم کا مرثیہ ہے تو ماجرا کے حصہ میں ان کو کوفے میں استقبال، آپ کا ہانی کے یہاں قیام وغیرہ۔ جناب سکینہ کے مرثیے میں دربار یزید یا قید خانے کے حالات، واپسی اہل حرم کے بیان میں جناب صغرا کی تیاریاں، غلط فہمی کے ماتحت ساکنانِ مدینہ کا شوق ملاقات وغیرہ بیان کیا جاتا ہے۔

یہ مضامین عموماً مرثیوں کا جز ہوتے ہیں اور چہرے کے بعد لکھے جاتے ہیں۔ پھر بھی اس حصے کا کوئی نام ہمیں کہیں نظر نہیں آیا۔ مجبوراً اسے لوگ چہرے کے ضمن میں شمار کر لیتے ہیں حالانکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ حصہ چہرے سے بالکل الگ ہوتا ہے۔ اس لیے اس حصے کو ماجرا کے نام سے یاد کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

3. رخصت: ہیرو کا میدان میں جنگ کرنے کی اجازت لینا اور عزیزوں سے رخصت ہونا۔

4. آمد: ہیرو کا میدان میں آنا۔

5. سراپا: اس میں ہیرو کا ناک نقشہ، قد و قامت، شجاعت و نیک خوئی کا بیان ہوتا ہے، یہ ضروری نہیں کہ سراپا آمد کے بعد ہی ہو۔ کبھی روداد کے بعد، کبھی رخصت کے بعد، کبھی رجز کے بعد، بھی لکھا جاتا ہے۔

6. رجز: عرب کے آداب جنگ کے مطابق ہیرو کا مقابل فوج کو فخریہ انداز میں اپنے آباو اجداد کے نام اور کارناموں سے واقف کرانا اور اپنی بہادری و برتری کا اظہار کرنا۔

7. جنگ: کبھی کسی پہلوان سے دست بدست کبھی فوج کے کسی دستہ سے ہیرو کا جنگ کرنا۔ اسی حصے میں مختلف ہتھیاروں کا استعمال، طرفین کے دار، گھوڑے اور تلوار کی تعریف، فوجوں کی ریل پیل، دھوپ کی تیزی وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے۔

8. شہادت: ہیرو کا زخمی ہو کر شہید ہونا۔

9. بین: ہیرو کی موت پر اظہار رنج و ملال۔

اس کے بعد کبھی کبھی خاتمہ یا دعا بھی ایک دو بند میں لکھ دی جاتی ہے۔

داخلی ساخت

اس خارجی ساخت کے علاوہ مرثیوں کی داخلی ساخت اور ان کے معنوی ارتقا کو بھی پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ دکنی اور دہلوی مرثیوں کے ابتدائی دور میں مرثیے مجرد جذباتِ عقیدت کا مختصر اظہار ہیں۔ وہ کسی ذہنی تجربے کو پیش نہیں کرتے بلکہ کربلا کے واقعات کے سلسلے میں اپنے تاثرات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جب ان کی شکل غزل سے بڑھ کر مسمط کی مختلف ہیئتوں میں ڈھلی تو تسلسل اور ربط کا مطالبہ تو پورا ہوا لیکن مرزا کو مستثنیٰ کرتے ہوئے ان کی تاثراتی نوعیت میں نمایاں فرق نہیں ہوا۔ چونکہ سلسلہ سے کچھ بیانات ہوتے تھے اس لیے ان میں کردار نگاری کی جھلکیاں نظر آنے لگیں اور بعض اہم افرادِ مرثیہ جیسے امام حسین اور جناب زینب وغیرہ کی شخصیت کے بعض پہلو سامنے لائے گئے۔ سودا نے جب مرثیہ گوئی کو مشکل ترین فن قرار دے کر مرثیہ کی ادبی اہمیت کی طرف اشارہ کیا تو ان کا مطلب صرف عروض و قواعد کی پابندی پر زور دینا نہیں تھا بلکہ وہ واقعات کی مناسب پیش کش اور نفسیاتی ردعمل کی طرف بھی شعرا کو متوجہ کرنا چاہتے تھے جسے انھوں نے 'مرتبہ در نظر رکھ کر' مرثیہ کہنے کے الفاظ سے ظاہر کیا اور

ایک مرثیہ پر اعتراضات کر کے اس کا عملی نمونہ بھی سامنے رکھ دیا۔ حضرت عباس کے حال میں ایک مرثیہ لکھ کر بھی انھوں نے مرثیہ کے نئے امکانات کی طرف متوجہ کیا۔ ایک شہید کے حال میں ایک پورا مرثیہ لکھنے کے تصور نے مرثیے کی تشکیل و تعمیر میں کنواری زمین پر بیج بکھیر نے کا کام کیا اور اس نئے افق نے مرثیہ کو ترقی کی بہت سی راہیں دکھائیں۔

واقعات کربلا کا اصلی ہنگامہ اگرچہ 10 محرم 61ھ کو پیش آیا لیکن یہ گیر و دار اتفاقی یا مجرد واقعہ کی نوعیت نہیں رکھتی۔ اس کے پس پشت سالہا سال کی نظریاتی کشمکش اور اصولی اختلافات تھے۔ خاندانی گروہ بندی، استحصال، آمریت و ملکیت نے مساوات، انسانیت اور حق پرستی کی اُس قوت کو ختم کر دینا چاہا تھا جسے رسول اکرمؐ نے اپنا گوشت پوست، اپنا ذہن و وجدان، اپنا عمل و یقین دے کر توانائی پہنچائی تھی۔ اقبال نے تو اس کی ابتدا ایک دوسرے زاویے سے حضرت اسمٰعیل تک پہنچا دی ہے:

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسمٰعیل

بہرصورت اس معرکہ کا مرکزی کردار امام حسین ہیں۔ ان کی قربانی، اصول کی حفاظت اور زندگی کے تقاضوں کی تکمیل اتنا وسیع موضوع ہے، اس کے اتنے پہلو اور رخ ہیں کہ ان کا احاطہ ایک مرثیہ میں نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اس لیے کہ لحن سے یا ایک آدمی کی زبان سے مسلسل ادا ہونے والا مرثیہ لمبا نہیں ہو سکتا تھا۔ مجبوراً مرثیہ گو دورِ آغاز تک سرسری طور پر کچھ بیانات پر اکتفا کرتے تھے۔ جن میں وہ مرثیہ کی غایت یعنی درد و الم کے بیان کو مدنظر رکھتے تھے۔ فن کے تقاضے سے اسی انحصار میں جب انھیں وسعت کی تلاش ہوئی تو سامعین کی دقت اور اپنی طاقت کی پابندیوں کے اندر انھوں نے مرثیہ کو اندرونی طور پر ساخت کے اعتبار سے مکمل بنانے کے لیے ایک شہید کے حال میں ایک پورا مرثیہ لکھنے کا طریقہ نکالا۔ یہ بات مظفر حسین نے بڑی اچھی طرح کہی ہے:

> "اس کے علاوہ اور چند وجہوں سے بھی ان مراثی کو چھوٹا اور جزوی ہونا ہی تھا۔ کچھ تو اس وجہ سے کہ مجلسوں میں تمام و کمال پڑھے جا سکیں۔ کچھ اس وجہ سے کہ باوجود جزوی اور ناتمام ہونے کے مرثیے اس معنی میں ناتمام نہ رہ جاتے تھے کہ مذکورہ حالات ساری محفل کو معلوم ہی ہوتے تھے اور مرثیہ اس طرح بے ربط اور معلق نہ رہ جاتا تھا جس طرح کوئی اور داستان صرف ایک

جزو سننے کے بعد رہ جاتی اور تیسرے یہ کہ ہر مجلس یعنی ہر مرحلے میں فضائل و مصائب کا بیان ضرور تھا۔ کیونکہ وہی تو مجلسوں کی جان ہوتا تھا۔ ان کے بار بار دہرانے سے پرہیز ممکن ہی نہ تھا۔ غرض مشغولی، شان اور ضرورت تصنیف اور پڑھنے کا محل جزو نویسی ہی کے متقاضی تھے اور اس سے مفر نہ تھی۔"

(محمد مظفر حسین: ارتقائے ادب، ص 255)

ان وجوہ کی بنا پر ایک مرثیہ کو کسی ایک شہید کے جہاد پر مبنی کر کے ساخت کے اعتبار سے اسے بجائے خود ایک مکمل واقعہ قرار دیا گیا جس میں ابتدا، عروج اور خاتمہ موجود ہو اور وہ ایک فنی اکائی قرار پا سکے۔

جہاں تک ہمارے معلومات کا تعلق ہے۔ لکھنؤ میں ایک شہید کے حال میں پورا مرثیہ لکھنے کا باقاعدہ رواج ہوا اور غالباً اس کا رواج تحت اللفظ خوانی کے ساتھ ساتھ ہوا۔ منبر پر بیٹھ کر مرثیہ پڑھنے والا صرف بیانیہ نظم دہرانا کافی نہیں سمجھتا تھا بلکہ چشم و ابرو کے اشارے، آواز کے اتار چڑھاؤ، تیور اور لہجے کی تبدیلیوں کے ساتھ دست و پا کی حرکت کو بھی اظہار کا جز بنانا چاہتا تھا۔ یہ وہ منزل ہے جس کی حدیں قدیم سنسکرت ناقدوں کے اعتبار سے ڈرامائی اداکاری سے جاملتی ہیں۔ مرثیہ خواں کو بھی ناظرین کے ایک اجتماع کا سامنا کرنا ہوتا تھا۔ ان کے ردعمل سے وہ اپنے ذرائع اظہار کی اثر آفرینی کا اندازہ کرتا تھا اور انھیں کی روشنی میں آئندہ اپنے فن کے لیے راستے تلاش کرتا تھا۔ اس لیے غیر محسوس طور پر اس میں المیہ کے کچھ خصوصیات پیدا ہو گئے۔ تشویش، عمل اور تصادم جو المیہ کے عناصر ترکیبی ہیں مرثیہ میں بھی آئے۔ جب مرثیہ کے موضوع کو امام حسین کے کل کارنامے کے بجائے ایک ایک شہید پر محدود کر دیا گیا تو موضوع سمٹ کر قابو میں آ گیا اور شاعروں نے اس میں تخیل اور مشاہدے کی جولانی دکھانا شروع کی۔ ایک شہید کی شہادت جو اصل موضوع تھی 'انجام' قرار پائی۔ اس کے پہلے جنگ، جنگ سے پہلے رخصت اور رخصت سے پہلے تمہید جس میں اس شہید کا ناظرین سے تعارف کرایا جاتا تھا۔ اس طرح ابتدا، عروج اور خاتمہ جو ایک قصہ کی بنیادی ساخت ہے مرثیہ میں آ گئی۔ اب ایک مرثیہ ایک کردار کی جنگ اور شہادت پر ختم ہونے لگا۔ یہ مطالبہ کرنا درست نہیں کہ ان مرثیوں سے یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ اس شہید کے بعد دوسرے کرداروں پر کیا گزری۔ کیونکہ وہی شہید اس مرثیہ کا ہیرو ہے اور ہیرو کی شہادت مرثیہ کا مناسب انجام ہے۔ ساخت کے اعتبار سے ان مرثیوں کو

ایک اکائی سمجھنا چاہیے — یہ دوسری بات ہے کہ ان میں دوسرے کرداروں کے حوالے ملتے ہیں لیکن مرکزی کردار کی شہادت پر قصہ کا خاتمہ اسے اپنی جگہ مکمل کر دیتا ہے۔ دورِ تعمیر کے مرثیہ گو نے پورے واقعہ کربلا کو ایک واقعہ نہیں سمجھا بلکہ مرثیہ کی ساخت کے لیے ہر شہید بجائے خود ایک مرکزی کردار ہے اور اس کا جہاد اپنی جگہ ایک مکمل قصہ ہے۔

اس قصہ کو مضبوط کرنے کے لیے اس نے تصادم اور تشویش کے عناصر پیدا کیے۔ ایک تو واقعہ کربلا میں اصولوں اور نظریوں کی ٹکر موجود ہی ہے جو اس واقعہ کا باعث ہوئی۔ مقصد کے لیے جان کی قربانی، اصول کی خاطر تکلیفوں اور مصیبتوں کا سامنا کرنا، خیر و شر کی قوتوں کا مقابلہ ظاہری تصادم کا نمونہ بھی پیش کرتا ہے اور اندرونی تصادم کا بھی۔ مرثیہ کا ہر کردار یہ جانتا ہے کہ جتنی سختیاں ان سب کو جھیلنا پڑ رہی ہیں ان کی بنا صرف یہ ہے کہ وہ اسلام کی صحیح تعلیمات سے ہٹنا نہیں چاہتے۔ وہ اپنے اصولوں کے تحفظ کی خاطر ان مصائب سے گزر رہے ہیں۔ زبان سے صرف ایک لفظ نکالنے کی دیر ہے آرام و آسائش، دولت و ثروت سب کچھ انھیں مل سکتی ہے لیکن وہ اپنے ارادوں میں اٹل ہیں۔ عزیزوں سے جدائی، ساتھیوں کا نگاہوں کے سامنے شہید ہونا ذہنی کشمکش کی مثالیں پیش کرتا ہے اور انھیں کی مدد سے قصہ کی تعمیر ہوتی ہے۔

مرثیہ گویوں کے سامعین کربلا کے واقعات سے واقف ہوتے تھے۔ اس لیے تشویش کا عنصر زیادہ مضبوطی سے پیش کرنا ممکن نہیں تھا۔ پھر بھی اسی محدود چوکھٹے میں جنگ کی مختلف منزلیں دکھا کر، فتح و ظفر کی جھلکیاں پیش کر کے وہ تشویش کا عنصر پیدا کرتے تھے۔ یہاں مثالیں دینے کا موقع نہیں لیکن ہر اچھے مرثیہ میں اس کی مثال دیکھی جا سکتی ہے۔

مرثیہ گو جذبہ کی شدت، الفاظ کے جادو اور کرداروں کی مدد سے عمل اور حرکت پیدا کرتا ہے۔ اس کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ ''خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفِ جنگ'' اس کے لیے اس نے جو موضوع منتخب کیا ہے جیسے کسی ایک مجاہد کا رخصت لے کر میدان میں جانا اور جنگ کر کے شہید ہونا، یہ خود ہی عمل ہے اور اس کی کامیاب تصویر کشی سننے والوں کے تخیل کو حرکت میں لا کر ان کرداروں اور واقعات کو نگاہوں کے سامنے لا کھڑا کرتی ہے۔ مرثیہ خواں کی آواز اور اشارے اس تصور آفرینی میں لوگوں کی مدد کرتے ہیں۔

ارسطو کے نزدیک ''ٹریجڈی نقل ہے ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو جس سے حظ حاصل ہوتا ہو، لیکن جو

مختلف ذریعوں سے دردمندی اور دہشت کے ذریعہ اثر کر کے ایسے ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے۔'' (عزیز احمد: بوطیقا، ص70)

عزیز احمد نے اس تعریف میں کتھارسس کا ترجمہ ہیجانات کی صحت اور اصلاح کیا ہے۔ پروفیسر بچر نے اپنے انگریزی ترجمے میں اسے لفظ Purgation سے ظاہر کیا ہے اسی لیے بعض لوگ اردو میں اسے تطہیر یا تزکیہ نفس لکھتے ہیں۔ یونانی المیہ کا ایک بڑا مقصد یہ تھا کہ ناظرین میں درد والم، خوف و دہشت کے جذبات ابھار کر ان کا جذباتی تناؤ دور کر دیا جائے۔ ناظرین ہیرو کے غم ناک انجام سے ہم آہنگ ہو کر رنجیدہ ہوتے ہیں۔ دکھ سے متاثر ہو کر بعض کی آنکھیں اشک افشاں ہو جاتی ہیں اور اس طرح روزمرہ زندگی کی جدوجہد میں ان کے حواس اور شعور پر اپنی ناکامیوں اور مایوسیوں سے جو بادل سے چھا جاتے ہیں وہ المیہ کے ہیرو کے غم میں شریک ہو کر چھٹ جاتے ہیں۔ اس طرح ان کی تطہیر یا تنقید، جذبات یا ہیجانات کی صحت اور اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ المیہ دیکھنے کے بعد جذباتی طور پر ایک طرح سے تازہ دم ہو کر نکلتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے مرثیہ کو دیکھا جائے تو اس کی غایت بھی یہی معلوم ہوتی ہے۔ کربلا کے عظیم واقعے کے دردناک پہلوؤں کو نمایاں کرنا، امام اور ان کے رفقا کی سلامت روی، حق پرستی، انسان دوستی اور ان کے مقابل گروہ کی گمرہی، ظلم اور بربریت کو سامنے لانا، انسانی قدروں کی حمایت و حفاظت کے لیے اپنی جانیں نثار کر دینے اور دنیا کے بہبود کے لیے ہر ممکن قربانی پیش کرنے کے اس تاریخی واقعے کے کچھ پہلوؤں کا بیان ہر مرثیہ کا بنیادی خیال ہے۔ اس کے تفصیلات ایسے دردانگیز ہیں کہ جس پہلو کا بھی بیان کیا جاتا ہے اسے سن کر دل بھر آتے ہیں جس سے ان کے ہیجانات کی صحت و اصلاح ہو جاتی ہے۔

تنقیۂ نفس کا ایک پہلو المیہ میں اور بھی ہے جو ادب کے دوسرے اصناف سے مشترک ہے۔ دردانگیز قصہ کے بیان میں خوف اور رحم کے جذبات متعدد موقعوں پر ابھر کر بہتر اخلاقی قدروں کی طرف راغب کرتے ہیں اور دل میں کردار کی عظمت، حق کی حمایت میں سرفروشی، ایثار و قربانی کی قدر و منزلت پیدا کرتے ہیں۔ اسی خیال کے پیش نظر حالی نے لکھا تھا:

''مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے بلکہ جس اعلیٰ درجہ کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیہ میں بیان کیے ہیں ان کی نظیر

فارسی بلکہ عربی شاعری میں بھی ذرا مشکل سے ملے گی۔"

(حالی: شعر و شاعری (مقدمہ دیوان)، ص 202)

ڈاکٹر سید اعجاز حسین نے اسے 'مذہب اور شاعری' میں یوں نمایاں کیا ہے:

"اردو کے مرثیہ میں مذہب نے اخلاقیات کا ذخیرہ اتنا زیادہ جمع کر دیا کہ ہماری اخلاقی شاعری کی سطح ہمیشہ سے زیادہ بلند نظر آنے لگی۔ قدم قدم پر راست بازی، خوف خدا، عبادت گزاری، مردانگی، انسانی ہمدردی، بہادری، قول و فعل سے برابر سامنے آتی رہتی ہیں۔"

(ڈاکٹر سید اعجاز حسین: مذہب اور اشعری، ص 299)

اس طرح مرثیہ میں المیہ (ٹریجڈی) کے بہت سے خصوصیات مل جاتے ہیں۔ اس کی اندرونی ترکیب، مناظر اور واقعات میں تصادم، تشویش اور ڈرامائی عمل کی مثالیں نظر آتی ہیں۔ اس کے مختلف حصوں میں مختلف تیور اور انداز کی زبان استعمال کی جاتی ہے اور خوف و دردمندی کے جذبات تطہیر یا تنقیہ نفس کا ذریعہ بھی بنتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود مرثیہ کو المیہ (ڈراما) نہیں کہا جاسکتا۔ مناظر کی ترتیب، مکالمے کے انداز اور طریق پیش کش میں یہ ڈرامے سے بالکل الگ ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا جاچکا ہے مرثیہ کی معنوی ساخت میں سامعین کے مطالبات اور مجلسوں کے رواج کا دخل ہے۔ ایک گھنٹے کا جو معمول انیسویں صدی کی پہلی چوتھائی میں تھا، اسے مرثیہ گویوں نے ڈھائی تین گھنٹوں تک پہنچا دیا۔ لیکن اس سے زیادہ ان کے حدود میں اضافہ ممکن نہیں تھا۔ اتنی دیر تک ایک ایسے مجمعے کو متوجہ رکھنے کے لیے جس کے بہت سے افراد مجلس کے آغاز سے دو تین گھنٹہ پہلے سے مناسب جگہ لینے کے لیے آکر بیٹھ گئے ہوں مرثیہ کے اجزائے ترکیبی کی ترتیب میں خاص ہوشیاری اور توجہ کی ضرورت تھی۔ اگر المناک مناظر ہی برابر بیان ہوتے رہیں تو سننے والے مضمون کی یکسانی اور جذبات کی غم انگیزی سے گھبرا جائیں گے۔ یہی بات ہر نوعیت کے مضامین کے لیے صادق آتی ہے۔ اس لیے مرثیہ کو وسعت دینے، اس کے مضامین اور مندرجات میں تنوع پیدا کرنے میں منبر کے آگے بیٹھے ہوئے اس مجمع کا لحاظ رکھنا ضروری تھا۔ اس بنا پر وسعت کی پہلی منزل میں مرثیہ کے دو غم انگیز مقامات 'رخصت' اور 'شہادت' کے پہلے بالترتیب 'چہرہ' اور 'جنگ' کا اضافہ کیا گیا۔ پھر 'چہرے' کے بعد 'ماجرا' اور جنگ

کے پہلے آمد و سراپا کا اضافہ کیا گیا جس میں انیس کے بعد جنگ کے اندر ہی 'ساقی نامہ' بھی لکھا جانے لگا۔ اس طرح مرثیہ میں رزم و بزم کے عناصر آ گئے۔ سننے والے چہرے کے پرلطف اور فکر انگیز مناظر کے بعد ماجرا کے حصے میں خیام اہل بیت کی طرف گریز کا لطف اٹھاتے تھے اور وہاں کی سماجی زندگی میں ادب و تہذیب، شرافت، و محبت، عالی حوصلگی اور بردباری کے نمونے دیکھتے اور ایک طرح کی جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کے بعد رخصت کے دردانگیز منظر سے دوچار ہوتے تھے۔

ہیرو کی میدان میں آمد، اس کی شان و شوکت، اس کا سراپا غم کی بدلیوں کو دور کر کے دل میں جوش اور ولولہ پیدا کرتا تھا، اس کے بعد جنگ کا بیان، فنونِ حرب کا ذکر، گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں شاعرانہ موشگافیاں انھیں ایک دوسری دنیا میں پہنچا دیتی تھیں۔ یہیں کبھی تشویش و تصادم ان کی توجہ واقعات پر مرکوز کر دیتے تھے، کبھی حسن بیان ان کے جمالیاتی احساس کو ہلکورے دینے لگتا اور جب سامعین ذہنی اور ادبی کیف سے بالیدہ ہو کر مرثیہ کی رفتار سے ہم آہنگ ہوتے تو مرثیہ گو اپنا رخ شہادت کی طرف موڑ کر اس المیہ کو کامیاب اور موثر بناتا اور درد و الم کا آخری حصہ چابک دستی اور مہارت سے پیش کر کے دلوں کو چھلنی کر دیتا۔

مرثیہ کی معنوی ترکیب کی کامیابی اسی میں ہے کہ ایسے مناظر ایک ساتھ نہ پیش کیے جائیں جن کا جذباتی ردعمل یکساں یا ملتا جلتا ہو، اس لیے رخصت اور شہادت میں فاصلہ دینے کا رواج دورِ تعمیر کی خصوصیت ہے۔ اس فاصلہ کے تحت چونکہ مقررہ اصول نہیں تھے اس لیے کسی نے سراپا آمد سے پہلے لکھ دیا، کسی نے جنگ کے ساتھ ملا دیا، کسی مرثیہ میں اسے بالکل ہی ختم کر دیا۔ غرض یہ تبدیلیاں ایک طرح سے فروعی حیثیت رکھتی ہیں اور اس کی اصل ساخت میں بھرتی (Filler) کی طرح سے ہیں۔

مرثیہ اور ایپک

انگریزی ادب کے مطالعے سے اردو تنقید نے ترقی کے جو مدارج طے کیے ہیں ان کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اردو کے اصناف سخن کو مغربی سانچوں میں ناپ کر دیکھا جائے کہ وہ ان پر کس حد تک پورے اترتے ہیں۔ مرثیہ کے سلسلے میں یہ سوال متعدد لوگوں نے اٹھایا ہے کہ مغربی ادب میں ایپک Epic (رزمیہ) کا جو معیار ہے اس پر مرثیہ کس حد تک پورا اترتا ہے اور اسے

اسلوب و مواد کے اعتبار سے اعلیٰ درجے کا ایپک قرار دیا جاسکتا ہے یا نہیں۔

اگر چہ بالکل ضروری نہیں کہ ایک ملک و ماحول کی صنف دوسرے ملک کے مطابق ضرور ہو یا یہ کہ مرثیہ اگر ایپک کی مغربی تعریف پر پورا نہ اترے تو یہ اس کا کوئی عیب ہے پھر بھی چونکہ فن کاروں کے بنیادی شعور کی وجہ سے ہر ادب کے اعلیٰ فن پاروں میں یکسانی ملتی ہے اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مغرب کی ایپک (رزمیہ) کی تنقید کا سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

ایپک کی تنقید کو تصورات کی تبدیلی اور ارتقائی وسعت کے اعتبار سے چار واضح حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیکی تصور، نشاۃ الثانیہ اور نوکلاسیکی رسم پرستی، اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید اور جدید تاریخی تنقید۔ بہت اختصار سے یہاں ان چاروں ادوار کے تصورات کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

کلاسیکی تصور

ارسطو نے اپنی مشہور کتاب بوطیقا کے تیسرے حصے میں رزمیہ شاعری کا بیان اس طرح کیا ہے:

> ''رزمیہ شاعری میں روداد کی وہی ڈرامائی ترتیب ہونی چاہیے جو ٹریجڈی میں ہوتی ہے۔ اس کا موضوع بھی ایسا ہی عمل ہونا چاہیے جو پورا اور مکمل ہو اور جس میں آغاز، درمیان، اور انجام موجود ہوں۔ اس سے حظ حاصل ہوتا ہو اور ترتیب میں وہ تاریخ سے مختلف ہو... شاعر کو چاہیے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے... ظلم کے ان حصوں پر جہاں عمل کی رفتار ست ہے۔ زبان کو بہت آرائتگی کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے کیونکہ ان حصوں میں تاثرات یا اطوار سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ برخلاف اس کے جہاں تاثرات اور اظہار کا موقع ہے وہاں بہت آراستہ زبان استعمال نہ کی جائے ورنہ دوسری خوبیاں واضح نہ ہوسکیں گی۔'' (بوطیقا مترجمہ عزیز احمد، ص 84-79)

دور قدیم میں ارسطو نے رزمیہ کو المیہ (ٹریجڈی) سے ممتاز کرنے کے لیے اس کے بیانیہ انداز، اس کی رزمیہ بحر، موضوع کی وسعت اور متحیر و محظوظ کرنے کے عناصر کے ساتھ ساتھ شاعر کو عموماً خود نہ بولنے بلکہ کرداروں سے بات کہلوانے پر زور دیا ہے، ہوریس (Horace) اسے

ایک ایسی بیانیہ نظم قرار دیتا ہے جس کے ہر مصرع میں چھ عروضی ٹکڑے ہوں (Hexametaer) اور جو الم ناک لڑائیوں اور باشاہوں اور سرداروں (کپتانوں) کے بڑے کارناموں کا ذکر کرے۔

نشاۃ الثانیہ کی رسم پرستی

نشاۃ الثانیہ اور نوکلاسیکی تنقید نے نظریاتی اعتبار سے ان شرائط میں کوئی اضافہ نہیں کیا۔ اس عہد کی ایپک تنقید ہومر اور ورجل کے کارناموں کی ایسی پرستش پر مبنی ہے جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایپک وہی نظم ہو سکتی ہے جو ان دونوں شعرا کی تقلید میں لکھی گئی ہو۔ حالانکہ خود ان دونوں کی رزمیہ نظمیں ایلیڈ اور اینیڈ آپس میں اس طرح مختلف ہیں کہ اول الذکر پلاٹ کی مضبوطی اور مافوق الفطرت عناصر کے استعمال میں احتیاط کی وجہ سے نمایاں ہے تو آخر الذکر کا پلاٹ ڈھیلا اور درمیان بے انتہا مبالغے پر مبنی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہومر ہی کی دو مشہور رزمیہ نظمیں الیڈ اور اوڈی سی ایک دوسرے سے مختلف خصوصیات رکھتی ہیں۔

اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید

اٹھارویں اور انیسویں صدی کی فلسفیانہ تنقید ہیگل، شوپن ہار، شلنگ، گوئٹے، شلر وغیرہ سے متاثر ہو کر ایپک کو قومی جذبے کا اظہار قرار دیتی ہے اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے اس کی معروضیت (objectivism) کی وہ اہمیت واضح کرتی ہے جس کی بنا پر انفرادی عمل آفاقی ضرورتوں کے پیش نظر اپنے اختیارات سلب کر کے اپنے کو نظام کائنات کے جبر کے حوالے کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ہیگل کے نزدیک ایپک کا مناسب موضوع:

> ''ماضی کا کوئی ایسا واقعہ ہے جس کے نتائج دوررس ہوں اور جس کے اثرات و متعلقات پوری دنیا یا پوری ایک قوم کی زندگی یا کسی ایک قرن کی تاریخ پر حاوی ہوں..... ایپک ڈرامے سے مختلف ہے۔ آخر الذکر میں کردار اپنی قسمت یا اپنا انجام خود بناتا ہے۔ اول الذکر میں انجام یا قسمت خارجی قوتوں پر منحصر ہے۔ انسان مشیت کے اس مہلک اور لازمی نظام کے آگے سر جھکا دیتا ہے جو اس کے موافق بھی ہو سکتا ہے اور مخالف بھی۔''

(Hegel's Aesthetics, A Critical Expostion, p 278-80)

ایپک کے قومی زندگی کے ترجمان ہونے کے تصور نے اس کی تصنیف وارتقا کے متعلق نئے خیالات کا راستہ دکھایا۔ قدیم ایپک نظمیں عوامی نظمیں تھیں جنھیں ماہر شاعروں نے اس طرح پیش کیا کہ وہ قومی ایپک قرار پائیں لیکن جب تہذیب نے ترقی کی منزلیں طے کیں اور معاشرت میں فرد کی اہمیت زیادہ ہونے لگی تو فن کار قومی اور عوامی ایپک کی شان وشوکت اور انداز بیان کی نقل کرنے کی کوشش کرنے لگے۔ اس لیے کہ بعد کے فن کار اس زندگی سے بڑی حد تک دور تھے جس کی وہ ترجمانی کرنا چاہتے تھے۔ ان کا مذاق عوامی سے زیادہ ادبی تھا اور ان کی مخاطب عوام سے زیادہ شائستہ ذوق کی اقلیت تھی۔ یہی عوامی اور انفرادیت یا فنی ایپک کا فرق ہے جس کے متعلق 'گے لی' نے لکھا ہے:

''انفرادی ایپک کا موضوع یقیناً اہم ہوتا ہے لیکن دل کو گرمانے والا یا عوامی زندگی سے نکلنے والا نہیں ہوتا۔ قارئین کو ایک بہتر اور ارفع تصور حیات کی طرف مائل کرنے کے لیے شاعر اسے سوچ کر پیدا کرتا ہے جیسا کہ اینیڈ، طربیۂ خداوندی یا گمشدہ جنت میں ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ عوامی ایپک کا موضوع وہ روایتیں ہیں جن پر ان لوگوں کا یقین ہے جن کے لیے وہ لکھی جاتی ہیں۔ برخلاف اس کے انفرادی ایپک میں موضوع کا انتخاب اس نقطۂ نظر سے کیا جاتا ہے کہ وہ پڑھنے والوں کو روحانی یا تاریخی معیار (ideal) دے سکیں۔''

(Methods & Materials of Literary Criticism, p 67)

قدیم کلاسیکی تنقید سے جدید تنقید تک ایپک کی تعریفوں نے مختلف صورتیں اختیار کی ہیں۔ ابتدا کی سرسری اور عمومی تعریف بعد کے لوگوں کے تجزیے اور چھان سے بدلی ہے۔ جدید تاریخی ناقدین کی کوششیں زیادہ تر اس پر مرکوز ہیں کو مشہور ایپک نظموں کو سامنے رکھ کر انھیں سے اس کے اصول استنباط کیے جائیں۔ اصولی حیثیت سے یہ طریقہ مناسب و درست ہے اور بظاہر زیادہ دشوار بھی نہیں معلوم ہوتا لیکن جب اس پر عمل پیرا ہونے کے لیے مشہور ایپک نظموں کا تجزیہ کیجیے تو مشہور اور مسلمہ ایپک نظمیں مواد اور ترتیب کے لحاظ سے ایک دوسرے سے بہت دور نظر آتی ہیں۔ ہومر کی اوڈیسی، ملٹن کی گمشدہ جنت سے بالکل مختلف ہے اور دانتے کا طربیہ خداوندی

جسے سب ایپک نظم تسلیم کرتے ہیں اس وقت تک کے ایپک شرائط سے بالکل الگ ہے۔ نہ یہ ماضی کی داستان ہے نہ اس کا ہیرو کوئی جلیل القدر شخصیت جن کرداروں سے شاعر ہمیں روشناس کراتا ہے۔ وہ کسی مسلسل تاریخی یا نیم تاریخی داستان کے کردار نہیں بلکہ ایسے لوگ ہیں جن سے شاعر ذاتی یا سمعی طور پر متعارف ہے۔ اس کا مقصد بھی محظوظ کرنے کے بجائے انسانی اعمال کی اصلاح و سرزنش ہے۔ اس لیے موضوع میں اخلاقی تعلیم کے بلند مقصد کے علاوہ اور کوئی شرط اس سے پوری نہیں ہوتی۔

یہاں والنیز کی بات یاد آتی ہے جس نے فرانسیسی نشاۃ الثانیہ تنقید کے اس پہلو پر سخت اعتراض کیا ہے کہ ایپک کو قدما کے جامد اور مقررہ اصولوں پر جانچا پرکھا جائے۔ اس کا دعویٰ ہے کہ ہومر، ورجل اور ملٹن ایپک لکھنے میں صرف اپنے فنی شعور کے مطیع تھے اس لیے عظیم شاعروں پر دوسروں سے اخذ کیے ہوئے اصول سختی سے عاید کرنا شعری نزاکتوں سے ناواقفیت کا ثبوت ہے۔

ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایپک کے بڑے شاعروں نے اپنی قومی ضرورتوں کے پیش نظر زندگی کو رفعت اور بلندی کے تصورات سے آشنا کرنے کے لیے اپنے شعور اور وجدان کے سہارے اپنی نظم کی ہیئت اور نوعیت مقرر کی ہے۔ جنھیں بعد کو ان کے دائرۂ اثر، زندگی پر ان کی گرفت اور فن پر قابو کی بنیاد پر ایپک قرار دیا گیا ہے۔ انھیں پہلوؤں کو مدنظر رکھ کر پروفیسر ڈکسن نے ایپک کی تعریف کی ہے جسے بڑی حد تک جامع کہا جاسکتا ہے:

> ''مجموعی طور پر ایپک مضبوط ساخت کی ایسی بیانیہ نظم ہے جس میں واقعات اور عظیم کرداروں کا بیان ہو، جس کا اسلوب بیان موضوع کی عظمت کے مناسب ہو اور جس میں مقصد کی بلندی، عمل، کردار اور واقعات کے ذریعہ لائی جائے۔'' (ڈکسن: انگلش ایپک اینڈ ہیرونک پوئٹری، ص 24)

اس عمومی ڈھانچے سے زیادہ ایپک کو مقید نہیں کیا جاسکتا ورنہ مشرق و مغرب کی مسلمہ ایپک نظمیں اس کے دائرے سے خارج ہو جائیں گی۔

یہ بات سب جانتے ہیں کہ چاہے وہ ہومر ہو یا فردوسی، والمیک ہو یا کالیداس ان میں سے کوئی بھی ایپک کے شرائط سے واقف نہیں تھا۔ غالباً انھوں نے کوئی ایپک پڑھی بھی نہیں تھی، شاہ نامہ سے کمار سمبھو بالکل مختلف ہے لیکن پھر بھی ان دونوں کو ایپک قرار دیا جاتا ہے اس لیے کہ ان میں ایپک کی وہ بنیادی خصوصیتیں ملتی ہیں جن کا پروفیسر ڈکسن نے بیان کیا ہے۔ یہی

بات دورِ عروج کے مرثیوں پر بھی صادق آتی ہے۔ ان میں روداد کی ترتیب، انداز بیان کے پر شوکت آہنگ، واقعات کے دوررس نتائج، امام حسینؑ کا اختیار ہونے کے باوجود وعدہ طفلی اور مشیت کے آگے سر جھکا دینا، اور سب سے بڑھ کر ہو ہمت و ولولہ، وہ جوش ایمانی و سرفروشی جو حق کو ثابت کرنے، دنیا کو گمراہی سے بچانے کے لیے بچے سے بوڑھے تک فوج حسینیؑ کے ہر مجاہد اور گھرانے کے ہر فرد میں نظر آتا ہے اور بلند ترین انسانی قدروں کا ترجمان ہے مرثیہ کو ایک عظیم الشان رزمیہ نظم کے قریب کر دیتا ہے۔ پروفیسر سید احتشام حسین کا خیال بھی اسی سے ملتا جلتا ہے:

''جن لوگوں نے مرثیوں میں ایپک کی خصوصیات تلاش کیں انھوں نے کوئی بڑی غلطی نہیں کی کیونکہ چھوٹے چھوٹے اختلافات کے باوجود ایپک میں معنوی حیثیت سے اعلیٰ مقصد، بلند اخلاق، خیر و شر کی کشمکش، ایک بڑے پیانے پر بڑی طاقتوں کے تصادم، اخلاق کے اچھے اور برے نمونوں کی نمائش کا پایا جانا ضروری قرار دیا گیا ہے اور یہ ساری باتیں کسی نہ کسی حیثیت سے مرثیے میں پائی جاتی ہیں بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ امام حسینؑ کی شخصیت کی عظمت اور واقعہ کربلا کی غیر معمولی نوعیت نے شاعر کی صلاحیتوں کو بروئے کار آنے میں مدد دی۔ یہاں بھی بہت بڑے پیانے پر خیر و شر کا تصادم ہے۔ انسانیت اور بہیمیت کا مقابلہ ہے۔ صبر و استقلال کے مقابلے میں بہیمانہ قوتوں کی صف آرائی اور ناقابل بیان مصائب کے ہجوم میں امام حسینؑ اور ان کے رفقا کی بلندی کردار کے نمونے ہیں۔ اس لیے مرثیے کو کچھ باتوں میں ایپک کا مماثل قرار دینا کوئی ایسا گناہ نہیں ہے جن پر جبینیں شکن آلود ہو جائیں۔''

(مقدمہ مراثی انیس (جلد اوّل)، ص 16 و 17، غلام علی اینڈ سنز، لاہور)

○

(ڈاکٹر مسیح الزماں، اردو مرثیے کا ارتقا: ابتدا سے انیس تک، سنہ اشاعت 1983، ناشر: اتر پردیش اردو اکادمی)

مرثیہ کا فن

زین العابدین رثا کے ماتحت لکھتا ہے:

''رثا ان اشعار کو کہتے ہیں جن میں مرنے والوں کا ماتم کیا جائے، دوستوں اور اقارب کی تعزیت کا ذکر ہو۔ قوم کے قائدین یا فرماں رواؤں کے مرنے پر الم کا اظہار ہو یا پیشوایان دین اور ائمہ اطہار خاص طور پر حضرت سید الشہدا اور شہدائے کربلا کے مصائب کا ذکر ہو اور ان کے مناقب اور فضائل بیان کیے جائیں۔'' (شعر و ادب فارسی: زین العابدین موتمن، کتاب خانہ ابن سینا، چاپ خانہ تابش تہران لالہ زار، ص 47)

زین العابدین آگے چل کر مرثیے کی تین بنیادی قسمیں متعین کرتا ہے:

(1) رثائے تشریفاتی و رسمی: یہ وہ مرثیے ہیں جن میں اکابر قوم اور سلاطین کی موت کا ماتم کیا جاتا ہے۔ فرخی کا مشہور مرثیہ جو محمود غزنوی کی موت پر لکھا گیا ہے اور جس کی ہیئت قصیدے کی ہے، اسی شق سے متعلق ہے۔

(2) رثائے شخصی و خانوادگی: ان مرثیوں میں شعرا اپنے دوستوں، اپنے خاندان کے افراد یا اپنے پیاروں کے مرنے پر اظہار تاسف کرتے ہیں اور تلقین صبر۔

(3) رثائے مذہبی: یہ وہ مرثیے ہیں جن میں پیشوایان دین کی موت موضوع سخن بنتی ہے۔ خاص طور پر ائمہ اطہار، سید الشہدا اور شہدائے کربلا کی وفات کا ذکر ان مرثیوں کا موضوع ہوتا ہے۔'' (کتاب مذکورہ ص، 50)

دوسری قسم کے مرثیے بھی فارسی میں عام ملتے ہیں۔ تیسری قسم کے مرثیے اُس وقت وجود میں آئے جب شیعیت ایک منظم مسلک کے طور پر ایران اور دوسرے ممالک میں رائج ہوئی کہ

شعرا نے مدحِ ائمۂ اطہار کے ساتھ مصائب اہل بیت کا بھی ذکر کیا اور خاص طور پر سید الشہدا اور ان کے رفیقوں کی شہادت کو موضوع سخن بنایا۔ صفویوں کے عہد میں جب شیعیت عموماً ایرانیوں کا مذہب قرار پائی تو محتشم کاشی نے اپنا مشہور ہفت بند لکھا جو ایران میں بہت مقبول ہوا۔

رثائے مذہبی کے فروغ کے ساتھ ساتھ عزاداری کے مراسم بھی فروغ پاتے رہے۔ عجیب بات ہے کہ اردو شاعری نے تقریباً ہر صنف سخن کے سلسلے میں فارسی سے استفادہ کیا لیکن مراسم عزا اور مرثیہ نگاری میں برصغیر ہند و پاکستان کے لوگوں نے ایک بالکل نئے مسلک کی بنیاد رکھی جو نہ صرف ایرانی مسلک سے مختلف ہے بلکہ جس کی مثال دنیا میں کہیں نظر نہیں آتی۔

ادبی اصطلاح کے طور پر مرثیہ اس صنف شعر کو کہتے ہیں کہ جس میں سید الشہدا حضرت امام حسین یا ان کے رفیقوں کے سفر کربلا، مصائب، شجاعت اور شہادت کا بیان کیا جائے۔ اس ضمن میں کئی اور چیزیں بھی آ جاتی ہیں لیکن اصلاً اردو مرثیے کی بنیاد انھی باتوں پر قائم ہے۔

ظاہر ہے کہ مرثیے کی غایت یہ ہے کہ مرثیہ کہنے والا اپنے رنج و الم کا اظہار کرے اپنا دل ہلکا کرلے ورنہ غم کا بوجھ نفسیاتی طور پر اتنا گراں ہوتا ہے کہ اٹھائے نہیں اٹھتا۔ اب اگر مرثیوں کی نوعیت مذہبی ہو تو ظاہر ہے کہ سننے والے بھی آہ و بکا کے ذریعے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کریں گے۔ اس کے ساتھ یہ عنصر بھی شامل کر لیجیے کہ جس صنف سخن کو اصطلاحی طور پر مرثیہ کہتے ہیں وہ مسلمانوں کے ایک سوادِ اعظم کے مذہبی عقائد اور رجحانات کا ترجمان بھی ہے۔ شیعوں کا عقیدہ ہے کہ امام مظلوم یعنی سیدنا حسینؑ کی شہادت کے ذکر پر جو شخص روئے گا وہ ثواب کا مستحق ہوگا اور جو رلائے گا وہ بھی۔ مدح امام مظلوم اور ان کے رفقا کی تعریف شاعر کو بہت مقام بلند عطا کرتی ہے کہ رسول پاکؐ حضرت علیؑ اور جناب فاطمہ زہراؑ محافل عزا کے انعقاد کو پسند کرتے ہیں اور عام عقیدے کے مطابق ان میں شرکت کرتے ہیں۔

مغلیہ سلطنت کے زوال و انتشار کے زمانے میں جب دکن میں مقامی خانوادے قائم ہوئے (بہمنی 448ھ، - 923ھ، عہد شاہی 890ھ- 970ھ، نظام شاہی 896ھ- 1004ھ، برید شاہی 897ھ- 1018ھ، عادل شاہی 895ھ- 1097ھ، قطب شاہی 918ھ- 1098ھ)[1] تو مختلف اسباب کی بنا پر جن میں کچھ فرماں رواؤں کے شیعی رجحانات بھی شامل ہیں، مرثیہ گوئی پھولنی پھلنی شروع ہوئی۔ فرماں رواؤں کے شیعی رجحانات سے قطع نظر یوں بھی شہادت امام مظلوم

---

[1] طبقات سلاطین السام: عباس اقبال

کا واقعہ ایسا موثر تھا اور اتنی بلند اخلاقی اقدار کو محیط تھا کہ اسلام کی تبلیغ کی ایک صورت یہ بھی قرار پائی کہ اس واقعے کے خط و خال کو نمایاں کر کے دکھایا جائے۔

شمالی ہندوستان میں مرثیہ گوئی دکنی روایات سے متاثر ہوئی۔ کچھ شاعر شیعیت کی طرف مائل تھے، کچھ واقعہ ایسا موثر تھا۔ بہر حال شمالی ہندوستان میں باقاعدہ مرثیے کی داغ بیل پڑی۔ اگر چہ اس کی اصطلاحی ہیئت کا تعین ابھی دور تھا۔

جب اودھ میں انگریزوں کی سرپرستی میں نوابان اودھ کی حکومت قائم ہوئی جو مذہبا شیعہ تھے تو مرثیے کی اصطلاحی ہیئت بہ تدریج متعین ہونی شروع ہوئی۔ نوابان اودھ کے زمانے میں متضاد قسم کی تخلیقات ادبی کو فروغ حاصل ہوا۔ ایک طرف ریختی ہے کہ ہم جنس محبت کے کوائف بڑی بیباک اور شوخ زبان میں بیان کرنے پر مصر ہے۔ دوسری طرف مختلف سبھائیں ہیں جن میں 'اندر سبھا' بہت مشہور ہے۔ یہ وہ صنف ہے جس میں موسیقی اصل اصول ہے، باقی تمام چیزیں فروگی ہیں۔ تیسری طرف مرثیہ ہے کہ مناقب و مصائب سید الشہدا اور ان کے رفقا کی شجاعت و شہادت پر مشتمل ہے۔ دراصل ابھی تک کسی نے غور سے اودھ کی زندگی اور وہاں کی تخلیقات ادبی کے باہمی رشتے کا سراغ نہیں لگایا۔ یہ بڑی دل چسپ بات ہے کہ نوابان اودھ کے زمانے میں ایک طرف تو الاچگی اور زناخی کے کوائف شوخ اور تیکھی زبان میں بیان ہوں اور دوسری طرف محافل عزا ایسی سنجیدگی اور شائستگی سے منعقد ہوں کہ بے احترامی اور بے ادبی کی پرچھائیں بھی نہ پڑنے پائے۔ بات یہ ہے کہ نوابان اودھ کو بہ تدریج اس بات کا شعور حاصل ہو گیا تھا کہ وہ شاہ کہلائیں تب بھی ان کی حیثیت شاہ شطرنج سے زیادہ نہیں۔ اس لیے زندگی سے فرار کے مختلف راستے تلاش کرتے رہتے تھے۔ ظاہر ہے کہ فرار کے ان راستوں میں جنسی بے اعتدالی کا عنصر خاصا دخیل ہوتا تھا۔ ضمیر ملامت کرتا تھا تو ایسی اصناف سخن کی ترتیب کی جاتی تھی جو حصول ثواب دارین کی ضامن ہوں۔ یہی بات نوابان اودھ کے زمانے کی تخلیقات ادبی کے تضاد کی ہے۔ یہی اس حقیقت کی توجیہ ہے کہ امرا و زرا سال بھر ڈیرے دار طوائفوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتے رہے لیکن محافل میں ضمیر کی صدائے گویا کو چپ کرانے کے لیے بڑے احترام سے بیٹھ کر مناقب و مصائب سید الشہدا سنتے رہے۔ انھیں اس بات پر پورا ایمان تھا کہ وہ کتنے ہی گناہ کیوں نہ کریں، عزاداری سے سب کچھ دھل جائے گا۔ تو مرثیہ نگاروں کی تربیت صرف ایک مذہبی میلان یا رجحان ہی کا نتیجہ نہیں بلکہ ضمیر کی آواز کا ردعمل بھی ہے۔ بہر حال

سلاطین، امرا، وزرا اور عوام نے مرثیہ نگاروں کی ایسی قدر دانی کی کہ مرثیہ ایک علیحدہ صنف سخن کی حیثیت سے اپنی روایات کو لیے ہوئے لکھنؤ میں متحجر ہو گیا۔

انیس، دبیر اور ان کے معاصر مرثیہ نگاروں کے کلام کا مطالعہ کرنے سے ہی اس صنف سخن کے انتقاد کے پیمانے مستخرج کیے جا سکتے ہیں کیوں کہ یہ صنف اردو سے خاص ہے اور اصطلاحی معنی میں مرثیہ اور کسی زبان میں نہیں کہا گیا۔

1. جہاں تک مرثیہ نگاری کی غایت کا تعلق ہے، خود مرثیہ نگاروں نے متعدد بار اس کی توضیح کر دی ہے کہ سامعین کو رلانا، ان کے قلب کو اس طرح گداز کرنا کہ آہ و بکا کی کیفیت پیدا ہو جائے، مرثیہ نگار کا منصب ہے۔
2. اس مقصد کے حصول کے لیے مرثیہ نگار اپنے مسلک شعری کو بالعموم قبولیت عامہ کے تابع رکھتا ہے۔ لکھنؤ کی زندگی میں جہاں ایک خاص قسم کی نفاست، نوک پلک اور تیکھا پن ہے وہاں ایک خاص قسم کا تکلف میں صنائع بدائع لفظی و معنوی کا تکلف اور تصنع بھی موجود لیکن زبان اور محاورے کی وہ نوک پلک اور بول چال کا وہ تیکھا پن بھی پایا جاتا ہے جو لکھنوی معاشرت کی ایک صفت خاص ہے۔
3. اس میں کوئی شک نہیں کہ سید الشہدا عرب تھے اور تاریخی دیانت اس بات کا تقاضا کرتی تھی کہ ان کی زندگی کے وہی جوہر دکھائے جائیں جن کی بنیاد عربی ثقافت پر استوار ہے، لیکن مرثیہ نگار طبعاً ایسا نہ کر سکتے تھے کہ عربی معاشرت کی تصویریں لکھنؤ کے پڑھنے والوں کو اجنبی معلوم ہوتیں اس لیے مرثیوں میں جو معاشرت اور ثقافت جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے وہ اصلاً لکھنوی ہے۔ اگرچہ افراد داستان کے بعض خصائص ایسے بھی ہیں جو تمام بڑے آدمیوں میں مشترک ہوتے ہیں؛ مثلاً حوصلہ، عزم، استقلال۔
4. مرثیے کی غایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے مرثیہ نگاروں نے بہت سی ضعیف روایتیں مرثیوں میں داخل کر دیں۔ یہ روایتیں آہ و بکا کی فضا پیدا کرنے میں ممد و معاون ہوتی ہیں اور اس لیے مرثیہ نگار کے لیے منجملہ سامان تخلیق ہیں۔
5. مناقب و مصائب سید الشہدا کے بیان میں ہر قسم کا مبالغہ، اغراق اور غلو جائز ہے۔ اس اصل اصول نے واقعہ نگاری اور منظر نگاری کو بھی متاثر کیا۔

یہ تو تھا مرثیہ نگار کے نقطۂ نظر سے اس صنف ادب کا جائزہ۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ واقعاً اس

صنف میں کون سی دوسری اصناف کے سررشتے الجھے ہوئے ہیں۔

(1) غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ مرثیے میں مثنوی کا سا رنگ بھی ہے کہ ایک مسلسل داستان ملتی ہے جس کی کڑیاں منطقی ربط کے ساتھ ایک دوسرے سے پیوست ہوتی چلی جاتی ہیں۔ مثنوی میں جو ربط اور تسلسل پایا جاتا ہے، مرثیے میں بھی اس کی موجودگی ضرورت ہے کہ اس کے بغیر داستان کی چولیں ٹھیک نہیں بیٹھتیں۔

(2) جس طرح مثنوی میں مختلف کردار ہوتے ہیں، مرثیے میں بھی مختلف کردار ہیں۔ اکثر ٹائپ ہیں، یعنی رفتار زمان کا ان پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ وہ ایک شاندار المیہ کے افراد ہیں۔ خیر کے نمائندے ہیں اور شر سے برسرپیکار ہیں۔ یہ اوصاف ان میں مشترک ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی ذاتی خصوصیات ہیں جو انھیں ایک دوسرے سے متمیز کرتی ہیں؛ مثلاً امام حسین علیہ السلام کا علم و فضل اور حلم و بردباری، حضرت عباس کا جلال اور ان کی شان عتاب، حضرت شہربانو کا عدیم المثال صبر۔ حضرت زینب کی اپنے بھائی سے بے نظیر محبت، مرثیہ نگار کا فرض ہے کہ وہ ان تمام کرداروں کو اپنے نظام نسبتی میں رکھ کر ایک جماعت کے افراد کی حیثیت سے ان کے مشترکہ اوصاف بھی گنوائے اور ان کی خصوصیت کی بھی توضیح کرے۔

(3) مرثیے میں صرف مثنوی کا سا ربط، تسلسل اور کردار نگاری ہی نہیں پائی جاتی بلکہ اس میں ڈرامائی رزم و پیکار کے تمام عناصر موجود ہوتے ہیں۔ ڈرامے کی ماجرہ طرازی کا نقشہ ذرا ذہن میں رکھیے تو معلوم ہوگا کہ مرثیے میں ڈراما کس طرح وجود میں آتا ہے۔ تعارف کے طور پر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یزید امام حسین سے بیعت لینا چاہتا ہے درآں حالیکہ فاسق و فاجر ہے۔ امام حسین کا انکار ڈرامے کا واقعۂ ابتدائی یا initial incident ہے، اس کے بعد رزم و پیکار کے عناصر بڑی تیزی سے ایک دوسرے سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ امام حسین کے رفقا انھیں سمجھاتے ہیں، کوفے والے انھیں دعوت دیتے ہیں کہ وہ یزید کے خلاف جہاد کریں۔ یزید کو پتہ لگتا ہے تو امام کو روکنے کے لیے ایک فوج جرار روانہ کرتا ہے۔ یہ تمام واقعات و کوائف رزم و پیکار کے ارتقا سے تعلق رکھتے ہیں۔ آخر امام پر پانی بند کر دیا جاتا ہے اور انھیں مجبور کیا جاتا ہے کہ وہ یزید کی بیعت کریں۔ وہ یہ جانتے ہوئے بھی کہ انکار ان کی اور ان کے رفقا کی موت پر منتج ہوگا، انکار کرتے ہیں۔ یہ پیکار کا نقطۂ عروج ہے۔ اب خیر و شر کے نمائندے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ بظاہر شر کو فتح ہوتی ہے، امام حسین شہید ہوتے ہیں، عورتیں اور بچے اسیر کر لیے جاتے ہیں اور انھیں

یزید کے دربار میں پہنچایا جاتا ہے۔ واقعات کا یہ حصہ نقطۂ عروج کے بعد کش مکش کے حل سے تعلق رکھتا ہے۔ امام حسین کی شہادت کے بعد پیکار ختم ہو جاتی ہے، نبرد آزمائی کی ضرورت نہیں رہتی۔ اب واقعات کے سررشتے سمیٹے جاتے ہیں۔ اہل بیت کا قافلہ شام سے واپس آتا ہے، کربلا پہنچ کر ماتم کرتا ہے اور آخر مدینے پہنچ کر دیار نبی میں کچھ سکون پاتا ہے۔ یہ ڈرامے کا انجام ہے۔

بنیادی کوائف اور واقعات سے قطع نظر کئی ضمنی قصے اور واقعے بھی داستان سے مربوط ہیں۔ مثلاً حر کا ورود اور آخر اس کی امام حسین کے رفقا میں شرکت۔ یہ واقعہ بڑا معنی خیز ہے اور اس میں بڑی ڈرامائی صلاحیتیں مخفی ہیں۔

داستان بیان کرنے میں مرثیہ نگار اپنی قوت بیان کا ثبوت دیتا ہے، رزم و پیکار کی تصویر کشی میں اپنی ڈرامائی صلاحیتوں کا اثبات کرتا ہے، کرداروں کے تشخص کے ذریعے اپنے مشاہدے کی بصیرت کا ثبوت مہیا کرتا ہے اور مختلف موقعوں پر افراد قصہ کے جذبات کا تجزیہ نہایت خوبی سے کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ صرف عکاس ہی نہیں، فطرت انسانی کا نباض بھی ہے۔

(5) فطرت انسانی کی نباضی کے سلسلے میں مرثیہ نگار اپنا کمال یوں دکھاتا ہے کہ دقیق سے دقیق اور لطیف سے لطیف واردات کی تصویریں کھینچتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جسے تمام انسانی جذبات کی دلالتوں کا اسے علم ہے۔ پھر وہ اپنے جذبوں پر لیبل نہیں لگاتا، وہ جذبوں کا ابلاغ و اظہار کرتا ہے اور ایسی خوبی سے کرتا ہے کہ مربوط تاثرات کی جھلک بھی ہم نہ صرف دیکھ سکتے ہیں بلکہ ان کی تمام پیچیدگیوں سے بھی آگاہ ہوتے ہیں۔

(6) داستان بیان کرنے کے ضمن میں مرثیہ نگار کو فطرت کے خارجی مناظر سے اکثر سابقہ پڑتا ہے۔ کبھی مناظر فطری کسی واقعے کا چوکھٹا بن جاتے ہیں اور ہم کرداروں کو مختلف موسموں میں اور زمانوں میں زندگی بسر کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ کبھی فطرت کے مناظر یونہی مرثیہ نگار کا دامن دل کھینچتے ہیں۔ مہکی ہوئی ہوائیں اس کی طبیعت کو گدگداتی ہیں، بولتے ہوئے طیور اسے نغمہ سرائی پر اکساتے ہیں، موج رنگ اس کے دل میں مربوط رنگوں کے کئی سلسلے پیدا کرتی ہے۔ ایسی صورتوں میں مرثیہ نگار کی روح گویا فطرت میں رس بس جاتی ہے یا فطرت اس کی روح میں رس بس جاتی ہے اور وہ ایسے شعر کہتا ہے جنھیں سن کر ہم اپنے پانچوں حواس سے کام لیتے ہیں۔ ہوا کی سرسراہٹ سنتے ہیں، پھولوں کے رنگ دیکھتے ہیں، خوشبو کی موج ہمارے مشام

جان تک پہنچتی ہے، سبزے کے مخملی فرش کو ہم مس کرتے ہیں اور کبھی تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے پھولوں کے ساتھ کہیں پھل بھی لگتے ہیں اور ہم انھیں چکھتے ہیں۔ مختصر یہ کہ مرثیہ نگار ہمارے خیال کو تمام مرحلوں سے گزار کر فطرت کی تمام رعنائیاں دکھاتا ہے۔

(7) مرثیہ نگار بہت سے علوم وفنون میں متخصص کا رتبہ رکھتا ہے ورنہ ظاہر ہے کہ نہ وہ لڑائی کا اچھا نقشہ کھینچ سکے گا اور نہ کرداروں کے منہ سے معقول باتیں کہلوا سکے گا، نہ انسانوں کے سوا باقی جانداروں کی زندہ تصویریں ہمیں دکھا سکے گا۔ اچھے مرثیہ نگاروں کے ہاں ہمیں نہ صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ فنون جنگ کا کیا عالم ہے بلکہ ہماری معلومات میں بھی حیرت انگیز اضافہ ہوتا ہے۔ ہم عالی نسب، چست و چالاک اور باوفا گھوڑوں کو پہچانتے ہیں، ہم مختلف ہتھیاروں کے استعمال کی نزاکتوں سے واقف ہوتے ہیں، ہم نبرد آزماؤں کے رجز کی نوعیت سے متاثر ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ داخلی و خارجی مطالب و معانی کی شاید ہی کوئی شق ایسی ہو جو مرثیہ نگار کے دائرۂ تخلیق سے باہر رہ جائے۔

جو اصول اوپر بیان کیے گئے ہیں، ان پر انیس اور مونس کے مرثیے کم وبیش پورے اترتے ہیں۔ ان کے خانوادے کے دوسرے مرثیہ نگار بھی ان اصولوں کو مدنظر رکھتے ہیں۔ دبیر اور اس کے دبستان کے مرثیہ نگار واقعہ نگاری میں انیس سے کم رتبہ ہیں، البتہ دبیر بین بہت اچھا لکھتا ہے، انسانی جذبات کا تجزیہ نہایت اچھا کرتا ہے اور یہ شبلی کی سراسر ناانصافی ہے کہ اس نے انیس کے اچھے اشعار کے مقابلے میں دبیر کے کم رتبہ اشعار پیش کیے۔

محمد احسن فاروقی نے اپنے مضمون 'مرثیہ نگاری اور انیس' میں دعویٰ کیا ہے کہ انیس اصلاً مصور ہے، تصویر کش ہے، طرز ادا میں نیچرل ہے، سہل ممتنع ہے، لیکن یہ خصوصیات گو اور شعرا میں بھی پائی جاتی ہیں۔ انیس کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہر صنف سخن کے مغز سے فائدہ اٹھا کر مرثیے کو ایک ایسی چیز بنا دیا جس میں مثنوی، قصیدہ، غزل، ڈراما، داستان سب ہی چیزوں کا رنگ جھلکتا ہے اور اس کے باوجود اس صنف سخن کی انفرادیت قائم رہتی ہے۔

راقم السطور نے جو مرثیے کا ذکر سب سے آخر میں کیا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ پڑھنے والے ادب کی تمام اصناف سے آگاہ ہو جائیں تو مرثیے کی بات سنیں کہ مرثیہ اردو میں تمام اصناف ادب کی خوبیوں کا جامع ہے۔

ظاہر ہے کہ وہ فضا جو مرثیے کی خاص فضا تھی مٹ گئی۔ وہ ماحول نہ رہا جس میں مرثیہ پنپتا

تھا، وہ محرکات وعوامل نہ رہے جو مرثیے کو برابر ارتقا کی منزلیں طے کروا رہے تھے۔ ان حالات میں گمان گزرتا ہے کہ مرثیہ میر انیس، دبیر اور ان کے خانوادوں کے افراد کے ساتھ ختم ہوگیا:

آخر میں میر انیس کے ایک مرثیے کے کچھ بند سن لیجیے۔

صبح طلوع ہو رہی ہے:

وہ صبح اور وہ چھاؤں ستاروں کی اور وہ نور — دیکھے تو غش کرے ارنی گوئے اوج طور
پیدا گلوں سے قدرت اللہ کا ظہور — وہ جا بجا درختوں پہ تسبیح خواں طیور
گلشن خجل تھے وادیِ مینو اساس سے
جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کا وہ لہک — شرمائے جس سے اطلس زنگاریٔ فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک — ہر برگ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہر یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

وہ نور اور وہ دشت سہانا سا وہ فضا — دراج و کبک و تیہو و طاؤس کی صدا
وہ جوش گل و نالۂ مرغان خوش نوا — سردی جگر کو بخشتی تھی صبح کی ہوا
پھولوں کے سبز سبز شجر سرخ پوش تھے [1]
تھامے یہی نخل کے سبد گل فروش تھے

○

(اصولِ انتقادِ ادبیات: پروفیسر سید عابد علی عابد، سنہ اشاعت: 1966، ناشر: مجلسِ ترقیِ ادب 2، کلب روڈ، لاہور)

---

1 مرثیے پر (پروفیسر شبلی کا موازنہ اور پروفیسر فاروقی کے مضامین، نگار کا اصناف سخن نمبر، المیزان، حیات دبیر، حیات انیس، امیر احمد علوی کی تصنیفات سے) بہت مواد ملتا ہے اس لیے مثالوں سے بہ خوف طوالت گریز کیا گیا ہے۔ دکنی مرثیوں کے متعلق بھی بہت تحقیقی کام ہو چکا ہے۔

ریختی کا سماجی و تہذیبی پسِ منظر

سب سے پہلے اس ماحول، معاشرہ اور تمدن کا تجزیہ کرنا ہوگا جس نے دبستانِ لکھنؤ کے مبتذل، سوقیانہ اور فحش اشعار کو ٹریڈ مارک قرار دینے کے ساتھ ساتھ ریختی کو بھی جنم دیا۔

دلی کی تباہی کا لکھنؤ کے عروج سے بہت گہرا تعلق ہے۔ وہ مغلیہ سلطنت جس کا عروج پریوں کا افسانہ معلوم ہوتا تھا، اب نکتۂ عروج کے بعد انحطاط کی شکار تھی۔ انگریز تاجروں کی سازشوں، اندرونی عناصر کی ریشہ دوانیوں اور حملہ آوروں کی لوٹ کھسوٹ نے اس بیمار پر عالمِ نزع طاری کر رکھا تھا۔ متوسط طبقہ برائے نام تھا۔ رہے عوام تو وہ پیدا بدحال ہی ہوتے ہیں۔ اس لیے تاریخی دھاروں میں تبدیلیوں کا اثر سب سے زیادہ بالائی طبقہ پر پڑ رہا تھا۔ ملکی خزانہ کی تباہی کی پیدا کردہ اقتصادی بدحالی اور معاشی پستی نے اس دور کے شریفوں، نجیبوں اور امیروں کے لیے وضع داری، قدیم روایات کی پابندی اور سماجی اقدار کے تحفظ کو اگر ناممکن نہیں تو یقینی طور سے مشکل ضرور ہی بنا دیا تھا۔ درد کے کلام بلکہ اس دور کے بیشتر شعراء کے کلام میں تصوف کے پنپنے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ مادّی حالات سے پریشان انسان اس روحانی فرار میں اپنے لیے 'افیون' پاتا ہے۔

اس دور میں تحریر کردہ شہر آشوب، تضحیکِ روزگار اور ہجویات وغیرہ کے آئینہ میں ہمیں عوام و خواص کی پریشانی، کاروباری جمود، تجارتی کساد بازاری، درباداری کے کھوکھلے پن اور امیروں کے ڈھول کا پول—— سب کچھ واضح طور سے سامنے آ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں میر و مصحفی کی بعض مثنویوں کا بھی اس ضمن میں نام لیا جا سکتا ہے۔ ان حالات میں شاعروں، ہنرمندوں اور فن کاروں نے اگر دلی چھوڑ روہیل کھنڈ، فرخ آباد مرشد آباد اور دکن کا رخ کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے اکثریت نے لکھنؤ کو اپنی آخری منزل بنایا جہاں نوابوں نے عیش و عشرت سے لکھنؤ کو

عروس البلاد بنا رکھا تھا۔ درد با عمل صوفی تھے اور فقر پسندی کی بنا پر انھوں نے دلی نہ چھوڑی، ورنہ تقریباً سبھی قابل ذکر شعراء نے لکھنؤ میں آ کر محفل سخن آباد کی۔

جس طرح مریض موت سے پہلے 'سنبھالا' لیتا ہے اور چراغ کی لو بجھنے سے پیشتر ایک مرتبہ بھڑکتی ہے۔ اسی طرح تمام ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے ساتھ ساتھ اسلامی تہذیب اور شرقی تمدن بھی اپنی موت سے پہلے لکھنؤ کی صورت میں سنبھالا لے کر تاریخ میں ڈوب جانے سے پیشتر وہ شمع تہذیب آخری بھڑک دکھا رہی تھی۔ اس عہد کی زندہ تصویریں اور جزئیات سمیت مکمل ترین مرقعے عبدالحلیم شرر نے کمال چابکدستی سے کھینچے ہیں۔ ان کے بقول:

''اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ دولت مندی کے زمانے میں چونکہ شہر کی آبادی کا زیادہ حصہ امراء اور شرفاء اور ادباء کی مخفی دست گیری پر بسر کر رہا تھا۔ اس کی وجہ سے محنت، جفاکشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا مادہ علی العلوم اہلِ لکھنؤ میں فنا ہوگیا اور جو مشاغل انھوں نے اختیار کیے جو ان کی ترقی کی قومی شاہراہ سے روز بروز دور کرتے گئے۔ ان کے مشغلے لہو ولعب کے سوا کچھ نہ تھے بے فکری اور فکرِ معاش سے سبکدوش ہونے نے انھیں کبوتر بازی، بٹیر بازی، چوسر، گنجفے اور شطرنج کا شائق بنا دیا۔ ان کاموں پر وہ آمدنی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور 'اندیشۂ فردا' کے لفظ سے ساری آبادی ناآشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا جو ان کاموں میں سے کسی ایک کا دلدادہ نہ ہو، اور اس کو شوق نے اور بہتوں کو بھی اسی کام میں نہ لگایا ہو۔''

(گزشتہ لکھنؤ، ص 320)

لکھنؤ کی رونق اور عیاشی کا اندازہ ایک اور ذریعہ سے بھی لگایا جاسکتا ہے:

''ہر طرف ناچ رنگ کی محفلیں گرم تھیں۔ صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک نقاروں کا شور کسی لحظہ بند نہ ہوتا تھا۔ سڑکوں پر گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، خچروں، شکاری کتوں، بلیوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جاری رہتا۔ جس کی وجہ سے راستہ چلنا دشوار تھا۔ لباس فاخرہ زیب تن کیے وضع داران دہلی کے شریف زادے اطبائے یونانی، باکمال مراد نے اور تانے طائفے، اطراف ملک کے قوال، بھانڈ اور طوائفیں ملازم سرکار تھیں۔ ادنیٰ و اعلیٰ سب کی جیبیں سونے

چاندی کے سکوں سے بھری تھیں۔ افلاس و احتیاج کا یہاں کوئی تصور بھی نہیں کر سکتا۔ نواب، وزیر، بشر کی ترقی اور خوش حالی پر کمربستہ تھے جسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا تھا کہ فیض آباد شوکت و حشمت میں بہت جلد دلی کا ہم پایہ ہو جائے گا... شجاع الدولہ طبعاً جیسی عورتوں اور رقص و سرود کی طرف مائل تھا جس کی وجہ سے بازاری عورتوں اور ناچنے والے طائفوں کے شہر میں اس قدر کثرت ہوگئی کہ گلی کوچہ ان سے خالی نہ تھا اور مال اعتبار سے وہ اس قدر خوش حال تھیں کہ اکثر ان میں سے ڈیرہ دار تھیں جن کے ساتھ دو دو تین تین خیمے رہا کرتے۔۔۔ نواب وزیر صاحب سفر میں ہوتے تو نوابی خیموں کے ساتھ ساتھ ان کے خیمے بھی شاہانہ جلوہ سے چھکڑوں پر لدلد روانہ ہوتے اور ان کے گرد دس دس ملنگوں کا پہرہ ہوتا۔ حکمراں کی اس وضع کو دیکھ کر تمام امراء اور سرداروں نے بھی بلا خوف و بلا احتساب یہی وضع اختیار کر لی اور سفر و حضر میں سب کے سب رنڈیاں رکھنے لگیں۔"

(Memories of Delhi and Faizabad Vol,2 pp 9-10)

شرر رنڈی باز کے ضمن میں رقم طراز ہیں:

"عیاشی اور تماش بینی سے دنیا کا کوئی شہر خالی نہیں... لیکن لکھنؤ میں شجاع الدولہ کے زمانہ میں رنڈیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بنیاد پڑی تو روز بروز اسے ترقی ہی ہوتی گئی۔ امیروں کی وضع میں داخل ہوگیا کہ اپنا شوق پورا کرنے یا اپنی شان دکھانے کے لیے کسی نہ کسی بازاری حسن فروش سے ضرور تعلق رکھتے... ان بے اعتدالیوں کا ایک ادنیٰ کرشمہ یہ تھا کہ لکھنؤ میں مشہور تھا کہ جب تک انسان کو رنڈی کی صحبت نہ نصیب ہو، آدمی نہیں بنتا۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بگڑ گئی... سارے ہندوستان میں اور اسی طرح لکھنؤ میں بازاری عورتوں کو یہ رتبہ حاصل ہوگیا کہ مہذب و شائستہ امراء کی محفلوں میں ان کے پہلو بہ پہلو بیٹھتیں اور یہاں اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض رنڈیوں نے بھی اپنے گھروں میں ایسی ہی نشست و برخاست کی صحبتیں قائم کر دیں جن میں جاتے ہوئے بہت سے مہذب لوگوں کو بھی شرم نہیں

آتی۔"   (گذشتہ لکھنؤ، ص 329،320-21)

یہ طویل اقتباسات اس لکھنؤ کی سماجی تصویر پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس مرکزی نکتہ کا بھی سراغ دیتے ہیں جس کے گردان مردوں کی بیرونِ خانہ زندگی گردش کناں تھی اور بلا شک و شبہ وہ مرکز طوائف کی ذات ہی تھی۔ اسی سے ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کون سے محرکات تھے جو اس وسیع پیمانہ پر طوائف بازی پر منتج ہوئے کیا یہ محض ایک مخصوص معاشرہ کی عیاشی کا تقاضا تھا۔ یا اس کی تہہ میں کچھ اور بھی تھا؟

دراصل سخت پردہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی بنا پر اس عہد کی شریف زادیاں بیگمات اور اشراف خواتین کی اکثریت میں وہ کچھ نہ تھا جو ایک مرد کو گھر کا پابند بنا رکھ سکتا ہے۔ بقول شرر:

"لکھنؤ کی شریف عورتیں ہنرمند نہیں اور گھر گرہستی کے کام میں پھوہڑ ہیں، حد درجہ کی مصروف ہیں چٹوری ہیں۔"   (گزشتہ لکھنؤ، ص 322)

اور مرزا رسوا نے 'امراؤ جان ادا' میں ایک لکھنوی گھرانے کی جو جھلکیاں دکھائی ہیں ان سے گھر گھر نہیں بلکہ ایک 'کندہ جہنم' معلوم ہوتا ہے۔ مرد اور خصوصاً انحطاطی معاشرہ کا مرد زندگی میں اعلیٰ نصب العین اور تعمیری مقاصد کے فقدان کی بنا پر اپنی تمام صلاحیتوں کو (بالعموم) جسم سے وابستہ کر کے خوب سے ہے خوب تر کہاں؟ ہی کو جب شعارِ زیست بنا لے تو وہ پھر گھر کی جاہل بیوی سے آسودگی نہیں پا سکتا۔ ایسے میں وہ صرف نسل کشی کا ایک شرعی ذریعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ عورتیں مردوں ہی کی بنا پر اس حال کو پہنچتی ہوں گی لیکن وجوہات سے قطع نظر یہ حقیقت کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ جب گھر کی مرغی دال بن جائے تو پھر بارہ مصالحوں کی چاٹ کے لیے مرد باہر بھاگنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس موقع پر عہد عتیق کے یونانی معاشرہ سے قدیم لکھنوی معاشرہ کا موازنہ بہت دل چسپ ثابت ہوگا۔ دونوں میں گھر کی عورتیں مردوں کی ذہنی یا جسمانی ضروریات کے لیے ناکافی تسکین مہیا کرتی تھیں۔ دونوں معاشروں میں مردوں نے گھر کے باہر کی زندگی ہی کو اصل زندگی سمجھا تھا اور دونوں کی عورتوں نے مردوں کے سلوک سے دل برداشتہ ہو کر ہم جنسیت کو شعار بنا لیا۔ وہاں[1] سیفو اور اس کی شاعری نے نام پیدا کا اور یہاں بھی ریختی سے نسائی ہم جنس پرستانہ تعلقات پر خاصی روشنی پڑتی ہے:

رات کوٹھے پہ تری دیکھ لی چوری انا — کالی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری انا
تو اور بھی کر پیار گلے میرے لپٹ جا — طعنے مجھے سب دیتے ہیں اب لوگ زنانی کے

(رنگین)

لیکن مشابہتوں کے بعد اختلافات شروع ہو جاتے ہیں۔ یونانی معاشرہ جمہوریت سے توانائی حاصل کر رہا تھا جب کہ لکھنؤ میں صدیوں کی ملوکیت اب مریضانہ جاگیرداریت کی صورت میں دم توڑ رہی تھی۔ لکھنوی مردوں نے بیویوں سے بھاگ کر طوائف کے ہاں پناہ لی جب کہ یونانی مردوں نے جمالیاتی بلکہ روحانی تسکین کے لیے مردانہ دوستی کی صورت میں دوستی کا ایک مثالی تصور پیش کرنے کی کوشش کی افلاطون نے اپنے مکالمات میں سقراط کی زبان سے ایسی دوستی کی بہت تعریف کی ہے۔ گزشتہ اقتباسات میں لکھنوی مرد کی مختلف النوع 'بازیوں' کا ذکر آچکا ہے۔ یونانی معاشرہ بھی کھیلوں کا شائق تھا۔ بلکہ ایڈتھ ہملٹن کے بقول تو دنیا میں یونانیوں نے سب سے پہلے کھیلنا شروع کیا اور یہ کھیل بہت وسیع پیمانے پر کھیلے جاتے تھے۔ تمام یونان ہی میں طرح طرح کے کھیل تھے اور ہر طرح کی ورزشوں اور کھیلوں کے مقابلے منعقد کرائے جاتے" گھوڑوں کشتیوں اور مشعلوں کی دوڑوں کے علاوہ رقص اور موسیقی کے مقابلے بھی تھے۔ بعض کھیل بہت خطرناک تھے جیسے دوڑتی رتھوں سے چھلانگیں لگانا۔ اولمپک کے مقابلوں کی صورت میں انھوں نے دنیا کو پہلی مرتبہ کھیلوں کی عظمت کا احساس کرایا اور ان اکھاڑوں، ورزش گاہوں اور کھیل کے میدانوں نے دیوتا صفت اور پنڈار کے الفاظ میں 'پرشکوہ اہمیت رکھنے والے نوجوانوں' کو پل بھر میں اپالو کا ہم پلہ بنا دیا۔ اس معاشرہ میں بہت سی خامیاں ہوں گی، لیکن علم و دانش، فن و حرفت اور فلسفہ سے گہری دلچسپی نے ان کی شدت کو اتنا نہ محسوس ہونے دیا۔ اس کے برعکس لکھنؤ میں فلسفہ تو کجا ڈھنگ کا کوئی فلسفۂ حیات بھی نہ تھا۔

تصوف کی صورت میں زندگی کی بے ثباتی، آخرت کے دھیان اور روحانی ترقی کے ذریعہ خدا سے ہم آہنگ ہونے کا جو اخلاقی اور نیم فلسفیانہ تصور ملتا تھا وہ بھی جب ختم ہوا تو مثبت سوچ کے لیے سرے سے کوئی معیار ہی نہ رہا۔ مسلمانوں میں سو فلسفوں کا ایک فلسفہ اور سو اخلاقی نظاموں کا ایک نظام اسلام کی صورت میں ملتا ہے۔

میں کسی مسلک پر اعتراض نہیں کر رہا بلکہ صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ان کے پاس اور تو اور اسلام کا عطا کردہ اخلاقی نظام فکر بھی نہ رہا تھا۔

لکھنوی معاشرہ میں جس بانکپن اور تصنع نے جنم لیا وہ ایک ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔

اس سے تصنع آمیز اخلاق و آداب، مصنوعی محبت اور زندگی کے بارے میں ایک سطحی مگر دل فریب اندازِ نظر کے علاوہ اور کچھ نہیں حاصل کیا جا سکتا۔ البتہ بانکپن (بلکہ زیادہ بہتر تو بانکہ پن ہے) کا مطالعہ زیادہ نفسیاتی پیچیدگیوں کا حامل ہے۔ گھر کی عورت سے شوہر کے تعلقات محض جنسی ہی نہیں ہوتے۔ بلکہ مستقل ساتھ سے ان دونوں کی شخصیتوں کے نفسیاتی خطوط ابھر کر خوبیوں اور خامیوں کو جب اجاگر کرتے ہیں تو اس سے جنم لینے والے عمل در عمل کی بنا پر ان کی شخصیات سے وہ غلاف (جسے یونگ (persona) سے تعبیر کرتا ہے) اُتر کر ایک دوسرے کی تفہیم کو آسان ہی نہیں بنا دیتا بلکہ ایک دوسرے پر مثبت طریقہ سے اثر انداز بھی ہوتا ہے لیکن طوائف کے ساتھ تعلقات خالص جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ ان تعلقات کی قیمت، بیوی کے برعکس خاندانی ذمہ داریوں کی صورت میں بھی ادا نہیں کی جاتی۔ اس لیے طوائف سے دیرپا تعلقات کی صورت میں مرد دیگر کرداروں اور بسا اوقات سود مند خصائص کو دبا کر محض جنسی کارکردگی کے بل بوتے پر ہی میدان مارنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن کب تک، اس جنسی مسابقت میں مرد کا نقصان دوگونہ ہوتا ہے۔ ایک تو اس نے کرداری صلاحیتوں کا زیاں کیا، اور دوسرے ان سب کی قیمت دے کر اس نے جنس کو ابھارا تھا۔ لیکن وہ بھی بعد میں دغا دے جاتی ہے۔ نتیجہ میں ایک خاص طرح کی نفسی نامرادی (psychin impotance) جنم لے کر بعد میں نفسیاتی دل چسپی کے حامل مختلف النوع ردِ عمل پیدا کرتی ہے۔ یہ ایک عام مثال ہے اور میرے خیال میں کم و بیش ان ہی عوامل نے پورے معاشرہ کو اسی نفسیاتی بیماری میں مبتلا کیا ہوگا۔

لکھنوی معاشرہ میں پہلے تو مردانگی کے ڈنکے بجتے ہیں اور خوب طوائف بازی ہوتی ہے، یہی وقت ہے جب ہمیں اچھے اچھے شعرا کے ہاں بھی ابتذال اور فحاشی مل جاتی ہے۔ لیکن کب تک؟ اور جب جنسی اضمحلال طاری ہو کر کس برتے پہ تتا پانی؟— ایسی حالت کو پہنچا دیتا ہے تو طوائف جنسی آلہ سے بڑھ کر دیوان خانہ کی زینت کے لیے چاندنی، گاؤ تکیہ، خاصدان اور اگالدان کی طرح لازمی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ یوں گاہک اور دکاندار کے درمیان جو فرق تھا وہ ختم کر دیا گیا اور سماجی لحاظ سے وہ دونوں ایک ہی سطح پر آ گئے۔ اب جو طوائف ہمدم و جلیس بنی تو مستقل قربت نے پھر وہی نفسیاتی عمل دہرایا (جس کا میاں بیوی کے تعلقات کے ضمن میں

تذکرہ کیا جاچکا ہے) یعنی دونوں کی خوبیوں اور خامیوں سے عمل اور ردِ عمل کی صورت میں پہلے تو طوائف نے تہذیب، ناشائستگی اور (تصنع آمیز) اخلاق سیکھے۔ لیکن جب گھن لگے مرد اسے کچھ نہ سکھا سکے تو پھر اس نے کوٹھے کو درس گاہ میں تبدیل کرلیا اور مردوں نے ان سے بھلا کیا سیکھنا تھا؟ ــ وہ اس سے سیکھ ہی کیا سکتے تھے؟ ــ وہ کیونکہ لاتعداد 'بازیوں' سے اپنی دانست میں تمام مردانہ اوصاف حاصل کرچکے تھے، اس لیے اب وہ طوائف سے بانکپن اور ذیل میں آنے والی دیگر نسائی خصوصیات تو سیکھ سکتے تھے اور یہ انھوں نے سیکھا۔ بانکپن تو نسوانی ہتھیار ہے۔ مردانگی کی موجودگی میں اس کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہو۔

اس معاشرہ میں کسی حد تک زنانہ پن پیدا ہو چکا تھا اور عورت کس کجرویانہ انداز سے ان کے اعصاب پر سوار تھی۔ اس کا اندازہ 'دریائے لطافت' میں بحروں کو 'زنانہ' بنانے (پری خانم، پری جان وغیرہ) سے نہیں ہوسکتا، بلکہ اس امر سے ہوگا کہ واجد علی شاہ نے ''جوان حسین عورتوں کی ایک چھوٹی زنانی فوج'' تو مرتب کی ہی تھی اس کے ساتھ عورتوں کے ناموں پر بعض پلٹنوں کے نام، ''اختری، نادری'' وغیرہ بھی رکھ دیے۔

ایسے ماحول میں ریختی کی وقوع پذیری پر تعجب نہ ہونا چاہیے، ہاں اس کی عدم موجودگی نفسیاتی تعجب کا باعث بن سکتی تھی۔

ریختی کا غزل میں محبوب کے بدلتے تصور کی حیثیت سے بھی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ ولی سے پہلے کے بیشتر شعرا کے ہاں غزل میں اظہار عشق عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے۔ اس سے بعض نقادوں نے غلط فہمی میں مبتلا ہوکر قلی قطب شاہ سے شروع ہوکر بہت سے شعراء کے کلام میں ریختی ڈھونڈ نکالی۔ [5] لیکن میرے خیال میں دکنی غزل کا نہ تو ریختی سے کوئی تعلق ہے اور نہ ہی وہ ان سماجی اور نفسیاتی محرکات کی جنم دہندہ تھی جو اس لکھنؤ سے مخصوص ہو چکے ہیں اور جن کا تفصیلی تجزیہ کیا جاچکا ہے۔ دکنی غزل نے ہندی شاعری کی روایات سے اثر قبول کرکے اپنے مزاج کے مقامی رنگ سے تشکیل کی تھی۔

قدیم ہندو معاشرہ میں جنس کو زندگی میں اس کا جائز مقام ہی نہ دیا گیا، بلکہ اسے مذہب میں بھی بہت اہمیت حاصل تھی ڈاکٹر وزیر آغا نے 'اردو شاعری کا مزاج' میں جنس کے اس عہد کے ادب و فن سے گہرے اثرات سے تفصیلی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے۔ ''ہندوؤں کے مندروں میں مرد عورت کی محبت بالخصوص اس محبت کے جنسی پہلو کو بڑی اہمیت تفویض ہوئی ہندو آرٹ

مجھ تن نگر کوں قابو بر ہے نے آ کیا ہے — پھرتی ہوں یوں مسافر بن میں بنام بولو
اگر کوئی دیکھے گا تو دل میں کیا ہے گا جی! — مجھے بدنام کرتے ہو، نہیں میں جاؤں گی چھوڑو

مجھے پکڑے ہے نی، چھوڑواؤ، دیکھو ہانک ماروں گی!
خدا کی سوں! میں کہتی ہوں، بڑی بی کو پکاروں گی!
(ہاشمی)

رہوں میں کب تلک جھڑتی، جلا کر دل کہیں کڑتی — کہ اب غم کے پہاڑوں پر بھلا سے سر بروتی ہوں!
(خاکی)

گل ہور گلاب بہانے نہیں کچھ فرق ازل تے! — یوں پیوں سوں مل رہی ہوں اُلفت اسے کہتے ہیں
(شاہی)

دکنی دور میں کم و بیش یہی انداز کار فرما ملتا ہے لیکن جب ولی آئے تو اس دور کے مشہور صوفی شاہ سعد اللہ خاں گلشن نے انھیں یہ نصیحت کی۔ ''شمار زبانِ دکھنی را گزاشتہ ریختہ را موافق اُردوے معلیٰ شاہ جہاں آباد موزوں بکند تا موجبِ شہرت و رواج و مقبولِ خاطر طبعاں عالی بمزاج گردد۔'' اور جب اس نصیحت پر عمل پیرا ہو کر ولی نے 'ریختہ' میں 'مقبول خاطر طبعانِ عالی مزاج' کے نقطۂ نظر سے تبدیلیاں کیں۔ تو ان میں سے بڑی اور اہم تبدیلی عورت سے درجۂ عاشق کا چھن جانا تھا۔ اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے اور نتیجہ میں اردو غزل ہر لحاظ سے فارسی کا چربہ ہی نہ بنی بلکہ جب عورت عنقا ہو گئی تو سبزۂ خط کا راج ہو گیا۔ معاشرہ کے رجحان، پردہ کی پابندیوں اور نام نہاد صوفیوں کی مہربانیوں کے باعث دبستانِ دلی کے شعراء کی اکثریت ایک ہی شے کے پیچھے بھاگتی ملتی ہے۔ ہمیں غزلوں میں کسی نہ کسی صورت سے امرد پرستی مل جاتی ہے۔ عورت کو غزل میں لانے کا سہرا لکھنوی شعراء کے سر بندھتا ہے۔ بلکہ ریختی سے پہلے ہی معاشرتی اثرات اور طوائفوں وغیرہ کی وجہ سے بعض شعراء کے ہاں لاشعوری طور سے ہی نسائی انداز کے حامل اشعار مل جاتے ہیں یا کہیں کوئی خاص محاورہ یا کوئی مخصوص زنانہ اصطلاح باندھ دی گئی ہے۔ اسے زنانہ پن کے ابتدائی ـــ مگر لاشعوری ـــ نقوش سمجھنا چاہیے۔

آزاد نے 'آبِ حیات' میں سوز کا ایک واقعہ لکھا ہے۔ ایک دن سودا کو میر سوز نے اپنا یہ مطلع سنایا:

بہن نکسے ہے دل میرا پاہے گا ہے   اے فلک بہر خدا آہے گا ہے

یہ سن کر مرزا سودا ہنس کر بولے "میر صاحب! ہمارے ہاں پشور کی ڈومنیاں آیا کرتی تھیں، یا تو جب یہ لفظ سنا تھا اور یا آج سنا۔" اور یہ ہے بھی حقیقت۔ سوز کے کلام کی سادگی مانی ہوئی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے گویا سامنے بیٹھے باتیں کر رہے ہوں۔ سادگی کے لیے ہلکے پھلکے الفاظ استعمال کرتے وقت بعض ایسے الفاظ بھی آجاتے ہوں گے جو لوچ اور لہجہ کی گھلاوٹ کے باعث زنانہ گفتگو سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے سکسینہ کو کہنا پڑا:

> "ان اشعار کی سادگی اور بے تکلفی سے معلوم ہوتا ہے کہ جو طرز ریختی کے نام سے بعد کو سعادت یار خاں رنگین نے ایجاد کی اس کی ابتدا سوز ہی کے زمانہ میں ہوگئی تھی۔" (تاریخ ادب اردو، ص95)

ان کے چند اشعار اور سنیے:

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا   پڑگئی اور یہ کیسی میرے اللہ نئی!

تجھ پہ قربان مری جان دل و دیں میرا   ایک باری تو سن افسانہ رنگیں میرا

مجھ کو دھوکا دیا کہ ہے یہ شراب   اے ان آنکھوں کا ہوئے خانہ خراب

میر حسن کی 'بدر منیر' میں بھی ہمیں زنانہ لہجہ میں اشعار مل جاتے ہیں لیکن یہ اشعار ریختی کے طور پر نہیں بلکہ کامیاب مکالموں کی خاطر لکھے گئے تھے۔ انھوں نے جب نجومیوں رمالوں اور برہمنوں کی گفتگو میں پیشہ ورانہ اصطلاحات اور ہندی الفاظ کے استعمال سے واقعیت کا رنگ بھرا تو بھلا زنانہ کرداروں کی زبان کو وہ کیوں وہ خالص زنانہ بنانے کی کوشش کرتے۔ انھوں نے یہ کوشش کی اور وہ اس میں بہت کامیاب رہے۔

بدر منیر بے نظیر سے یوں گویا ہوتی ہے:

مرو تم پری پر وہ تم پر مرے   بس اب تم ذرا مجھ سے بیٹھو پرے
میں اس طرح کا دل لگاتی نہیں   یہ شرکت تو بندی کو بھاتی نہیں

ارے ہے کوئی یاں ذرا جائیو مری عیش بائی کو لے آئیو
کسی نے کہا دیکھیو اے بوا کھڑا ہے کوئی صاف یہ مردوا

اسی نوع کی ادبی مثالوں، معاشرتی رجحانات اور تمدنی میلانات نے ریختی کے ظہور کے لیے ذہنی طور پر فضا ہموار کردی تھی۔ گھٹا تلی کھڑی تھی۔ اب صرف بارش کے پہلے قطرے کی ضرورت تھی اور لکھاؤ میں یہ پہلا قطرہ رنگین بنے۔ 'ریختی کے دیوان' انگیختہ'6 میں لکھتے ہیں:

''بعد حمد رب العالمین اور نعت سیدالمرسلین خاک پائے شعرائے نکتہ چین سعادت یار خاں رنگین عرض کرتا ہے کہ بیچ ایام جوانی کے یہ نامۂ سیاہ اکثر گاہ بگاہ عرسِ شیطانی کے عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی سی کرتا تھا اور اس قوم کی ہر ایک فصیح پر دھیان دھرتا تھا۔ ہر گاچند مدت جو اس وضع اوقات پر بسر ہوئی تو اس عاصی کو ان کی اصطلاح اور محاوروں سے بہت سی خبریں ہوئی۔ پس واسطے انھیں اشخاص کے عام بلکہ خاص بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان ہیچمدان نے موزوں کر کے مرتب کیا۔''

اس دعویٰ کی وجہ سے آزاد7، نساخ اور دیگر حضرات نے رنگین ہی کو ریختی کا موجد قرار دیا ہے مگر یہ درست نہیں، کیونکہ ان کے دیوان سے 29 برس پہلے 1220 ہجری میں ایک اور ریختی گو قیس حیدرآبادی کا دیوان ملتا ہے۔ قیس وزیر اعظم حیدرآباد کے مصاحبین میں سے تھے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ رنگین نے وہ دیوان ہی نہ دیکھا بلکہ اس سے اثر قبول کیا ہوگا۔ کیونکہ دونوں کے ہاں ہم طرحی غزلیں بہت ہیں۔ گو قیس کے ہاں بھی مبتذل اور فحش اشعار مل جاتے ہیں۔ لیکن رنگین اور انشا وغیرہ کے مقابلہ میں بہت کم ہیں۔ ان کی عورت کا بڑا مسئلہ بھی جنس ہی ہے لیکن وہ اتنی بے تاب اور بے باک نہیں جتنی کہ لکھنوی شعراء کی عورت ــــ ان کے چند اشعار درج ہیں:

جس کی چڑیا کا یہ عالم تھا کہ اب اڑ جائے
میں نے باجی سے وہ کل شرط میں ہاری انگیا

کیا بنا لائی ہے منہارن ممانی چوڑیاں
میں نہ پہنوں گی کبھی یہ آسمانی چوڑیاں

اب کے رکھی ہوں دوگانہ وہ طرحدار اصیل
نوجواں پتلی سی گوری سی دھواں دار اصیل

قیس کے علاوہ ایک اور ریختی گو محشر کا بھی ذکر ملتا ہے۔ یہ میر کے آخری زمانے میں تھے اور

بقول دتاتریہ کیفی — اپنی ریختیوں کا جزدان بغل میں مار کر دلی پہنچے۔" (منشورات، ص212)

ایسے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداءً ثقہ حضرات نے اسے پسند نہ کیا ہوگا۔ کیونکہ انشاء نے میر حسن اور رنگین پر بہت سخت الفاظ میں تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے"... اور سب سے زیادہ ایک اور سنیے کہ سعادت یار طہماسب کا بیٹا انوری ریختہ اپنے کو جانتا ہے رنگین تخلص ہے، ایک قصہ کہا ہے، اس مثنوی کا نام 'دل پذیر' رکھا ہے۔، رنڈیوں کی بولی اس میں بندھی ہے، میر حسن پر زہر کھایا ہے، ہر چند اس مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا۔ بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں۔ بھلا اس کو شعر کیونکر کہیے! سارے لوگ دلی کے، لکھنؤ کے، رنڈی سے لے کر مرد تک پڑھتے ہیں:

چلی واں سے دامن اٹھاتی ہوئی   کڑے سے کڑے کو بجاتی ہوئی

سو اس بچارے رنگین نے بھی اسی طور پر قصہ کہا ہے، کوئی پوچھے کہ تیرا باپ رسالدار مسلم، لیکن بچارا برچھی بھالے کا ہلکانے والا۔ تیغے کا چلانے والا تھا۔ تو ایسا قابل کہاں سے ہوا اور شہدا پن مزاج میں رنڈی بازی سے آگیا۔ تو ریختہ کے تئیں چھوڑ کر ایک ریختی ایجاد کی۔ اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں اور ان کے ساتھ اپنا منہ کالا کرے۔

مرد ہو کر کہتا ہے:

کہیں ایسا نہ ہو کم بخت میں ماری جاؤں

اور ایک کتاب بنائی ہے اس میں رنڈیوں کی بولی لکھی ہے۔"

لیکن یہ مخالفت عارضی تھی کیونکہ انشا ایسے مزاج کا شاعر بھلا کب تک روشِ زنانہ سے علیحدہ رہ کر اپنی عوامی مقبولیت میں کمی کا خدشہ مول لیتا۔ چنانچہ اس نے بھی عصری تقاضوں کے آگے سرِ تسلیم خم کرتے ہوئے ریختی گوئی شروع کردی۔ ویسے بھی اس نے کمالِ فن کے اظہار کو عجیب عجیب چیزیں لکھی ہیں۔ چنانچہ بے نقط عبارت، ٹھیٹھ ہندی میں رانی کیتکی کی کہانی اور قصیدہ میں مختلف بولیوں کی پیوند کاری محض چند مثالیں ہیں، پھر بھلا اس کی ذہانت ریختی سے کیسے نفور ہوتی۔

انشاء اور رنگین کی کوششوں اور دربار کی سرپرستی نے جلد ہی ریختی کو بہت زیادہ مقبول بنا دیا اور شوقیہ کہنے والوں کے ساتھ ساتھ مستقل ریختی گو شعرا کی بھی کمی نہ رہی اور رجحان اپنی انتہائی صورت اس وقت اختیار کر گیا جب زنانہ تخلصوں کے ساتھ ساتھ بعض حضرات نے زنانہ لباس

پہن کر اور پالکیوں میں بیٹھ کر مشاعرہ ہی میں آنا شروع کیا بلکہ زنانہ آواز و انداز سے بھی سنانا شروع کیا۔ گو اس معاملہ میں جان صاحب کی بہت شہرت ہوئی لیکن وہ خود اس فن میں عبداللہ خاں محشر (ریختی میں خانم جان) کو زیادہ بہتر سمجھتے تھے۔'' (مولوی سید مبین نقوی، تاریخ ریختی)

حواشی

(1) سیفو lesbos شہر کی رہنے والی تھی، اس نے ناؤن کے عشق میں خودکشی کرلی تھی۔ انگریزی میں ہم جنس پرست عورتوں کے لیے lesbian کا لفظ اسی سے مشتق ہے۔

(2) زنانی، محرم اور ہم راز عورت

(3) The Greek way p 18

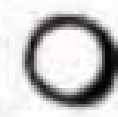
(4) گزشتہ لکھنؤ، ص 66

(5) اس ضمن میں انتہا یوں ہوئی کہ امیر خسرو کی اس مشہور غزل کو ریختی کا اولین نمونہ قرار دے دیا گیا ہے، جس کا مطلع یہ ہے:

زحالِ مسکیں مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں

کہ تابِ ہجراں نہ دارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

(6) انگیختہ نام بھی خوب ہے، میرے خیال میں تو یہ 'انگیا' اور 'ریختہ' کو ملا کر بنایا گیا ہے یا پھر 'انگیخت' سے 'انگیختہ' بنا لیا۔ ہر دو صورتوں میں جذباتی بلکہ جنسی اشتعال والا مفہوم ضرور نمایاں ہوتا ہے۔

(7) آبِ حیات، ص 266

○

(اردو شاعری کا فنی ارتقا: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، سن اشاعت 1994، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 6)

اردو واسوخت

کسی زمانے میں واسوخت اردو شاعری کی ایک مقبول صنف تھی اور اس میں طبع آزمائی کرنا شعرا باعث فخر سمجھتے تھے، لکھنؤ کے شعراء نے خصوصاً اس کو اپنا محبوب ترین موضوع بنا لیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس صنف میں کامیاب ترین نمونے لکھنوی شعراء کی دین ہیں۔ لیکن وقت اور حالات کی تبدیلی کے بعض دوسری اصناف شاعری کی طرح واسوخت پر بھی زوال آیا اور اب یہ صنف تاریخ و تذکرہ کے اوراق کی زینت بن کر رہ گئی ہے۔

واسوخت کے لغوی معنی ہیں بیزاری، بہار عجم، میں واسوختن کے معنی 'ترک عشق گفتن' بتائے گئے ہیں۔ 'فرہنگ آصفیہ' میں اس کے معنی اعراض، روگردانی، تنفر اور بے زاری کے ہیں۔ شاعری کی اصطلاح میں واسوخت اس صنف کو کہتے ہیں جس میں معشوق سے بے زاری کا اظہار اور کسی دوسرے معشوق سے دل لگانے کا ذکر یا دھمکی ہو۔ اس کو جلی کٹی بھی کہتے ہیں، عاشق اپنے معشوق سے اس کی بے وفائی ظلم و ستم، رقیب بد چشم التفات وغیرہ کا شکایت کرتا ہے اور آخر میں اس کو دھمکاتا ہے ہے اگر اس کے طرز تغافل اور ستم شعاری کا یہی حال رہا تو پھر اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جائے گا اور وہ اس سے علیحدگی اختیار کرنے پر مجبور ہوگا اور کسی اور سے دل سے لگائے گا۔

واسوخت کی ابتداء فارسی میں ہوئی اور وحشی یزدی کو اس کا موجد بتایا جاتا ہے۔ وحشی کے بارے میں مولانا شبلی لکھتے ہیں:

> ''وحشی یزدی مشہور شاعر ہے۔ عرفی وغیرہ کا معاصر ہے چونکہ وحشی تمام عمر شاہدانِ بازاری کے عشق میں گرفتار رہا اس لیے اس کو ہوس پرستی کی وارداتیں بہت پیش آئیں اور اس نے وہ سب ادا کر دیں۔ واسوخت بھی اس کی ایجاد ہے اور اسی پر اس کا خاتمہ بھی ہو گیا۔''

(مولانا شبلی، شعر العجم، مطبع معارف اعظم گڑھ 1361 / 1492، جلد پنجم)

مولانا عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں:

"متاخرین شعرائے ایران کے دور میں جب معاملہ بندی نے بہت زیادہ ترقی کی تو ان معاملات کے ادا کرنے کے لیے غزل کے مفرد اشعار ناکافی معلوم ہوئے اور وحشی یزدی نے جو معاملہ بند شعراء کا سرخیل تھا واسوخت ایجاد کیا اور قدما کے دوسرے دور میں ہمارے شعراء نے بھی اسی نمونے کو پیشِ نظر رکھ کر اس صنف میں طبع آزمائی کی۔" (مولانا عبدالسلام ندوی، شعرالہند، مطبع معارف 1954، جلد دوم)

'شعلہ جوالہ' واسوختوں کا ایک مجموعہ ہے۔ اس کے مرتب نے وحشی یزدی کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"شعرائے متقدمین عجم سے ہیں، صاحب دیوان ہیں اور اہل زبان ہیں۔ فارسی میں واسوخت گوئی کے موجد یہی ہیں اور فی الحقیقت ممتنع الجواب واسوخت لکھا ہے۔ جو لطف محاورہ اور زبان و فصاحت و بلاغت کا ان کے واسوخت میں ہے کسی فارسی واسوخت میں نہیں ہے۔ الحق قبول و خاطر و لطفِ سخن خداداداست۔" (شعلۂ جوالہ، لکھنؤ، جلد دوم، ص 877)

لیکن وحشی یزدی کے دیوان میں واسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ملتی۔ اورینٹل پبلک لائبریری (پٹنہ) میں دیوان وحشی کے تین قلمی نسخے ہیں ان میں سے کسی ایک میں بھی واسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ملتی۔ ایران سے ابھی حال ہی میں دیوان وحشی شائع ہوا ہے۔ اس میں قصائد غزلیات، ترجیعات اور مثنویات وغیرہ کے تحت نظمیں ہیں لیکن واسوخت کے عنوان سے کوئی نظم نہیں ہے۔ مثنویات میں وحشی نے مختلف عنوانات دیے ہیں اور ترجیعات کے تحت دو نظمیں ہیں (جن کو واسوخت کہا جاسکتا ہے) ایک نظم مسدس کی شکل میں ہے اور دوسری مثمن کی صورت ہے۔ مسدس کا پہلا بند یہ ہے:

دوستاں مشرح پریشانی من گوش کنید
داستان غم پنہانی من گوش کنید
قصۂ بے سرو سامانی من گوش کنید
گفتگوئی من و حیرانی من گوش کنید
شرح ایں آتش جاسوز نہفتن تاکی
سوختم، سوختم ایں سوز نہفتن تاکی

ہوسکتا ہے کہ لفظ 'سوختم، سوختم' کی بنیاد پر آگے چل کر واسوخت کی اصطلاح ایجاد کر لی گئی ہو۔ وحشی کے علاوہ کسی دوسرے شاعر کے کلام یا دیوان میں اس عنوان کے تحت کوئی نظم نہیں ملتی اور نہ ہی دیوان میں یہ لفظ ان معنوں میں مستعمل ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ واسوخت کی اصطلاح اردو شعرا کی ایجاد ہے۔ مولانا شبلی اور مولانا شبلی اور مولانا عبدالسلام نے یہ نہیں بتایا کہ وحشی یزدی نے جو واسوخت کا موجد ہے یہ نظمیں کس عنوان سے لکھی ہیں۔

جہاں تک واسوخت کی ہیئت یا فارم کا معاملہ ہے۔ وہ عموماً مثمن اور مسدس ہے۔ وحشی کے دو واسوخت شعلۂ جوالہ کے نسخے میں موجود ہیں۔ پہلا مسدس کی شکل میں ہے اور دوسرا مثمن کی صورت میں۔ مسدس کا پہلا بند اوپر نقل کیا جاچکا ہے۔ مثمن کا پہلا بند حسب ذیل ہے:

ای گل تازہ کہ بوئی زوفا نیست ترا
خبر از سرزنش خار جفا نیست ترا
التفاتی باسیران بلا نیست ترا
ما اسیر تو واصلا غم مانیست ترا
رحم بر بلبل بے برگ و نوانیست ترا
بر اسیر خود رحم ترا نیست ترا
فارغ از عاشق نمناک نمی باید بود
جان من ایں ہمہ بیباک نمی باید بود

اردو شاعری نے فارسی شاعری کی دوسری اصناف کی طرح واسوخت کو بھی اپنایا۔ لیکن اردو میں سب سے پہلے واسوخت کس نے لکھا اس کا فیصلہ ابھی تک نہیں ہوسکا ہے۔ عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ اردو میں اس کی ابتدا میر نے کی۔ مولانا محمد حسین آزاد اس سلسلے میں لکھتے ہیں کہ میر تقی میر اردو میں واسوخت کے بانی ہیں۔ خود ان کے الفاظ یہ ہیں:

''اہل تحقیق نے فغانی یا وحشی کو فارسی میں اور اردو میں انھیں (میر) واسوخت کا موجد تسلیم کیا ہے۔ سیکڑوں شاعروں نے واسوخت کہے لیکن خاص خاص محاوروں سے قطع نظر کر لیں تو آج تک اس کوچہ میں میر صاحب کے خیالات وانداز کا جواب نہیں۔'' (آب حیات، محمد حسین ازاد، ص199)

لیکن میر کے سر اوّلیت کا سہرا باندھنے میں اختلاف ہوگیا ہے۔ قاضی عبدالودود کی تحقیق

کے مطابق آبرو کا واسوخت جو'جوش وخروش' کے عنوان سے دیوان آبرو کے قدیم نسخے میں موجود ہے اردو کا سب سے پہلا واسوخت کہا جاسکتا ہے۔ان کی دلیل یہ ہے کہ آبرو کے انتقال (1146) ہجری کے وقت میر کی عمر صرف گیارہ سال تھی لیکن شاہ ولی الرحمٰن کا استدلال ہے کہ:

"یہ بات کوئی مستعبد یا ناممکن نہیں کہ میر نے واسوخت کی ابتداء کی اور حاتم، حشمت، تاباں اور سودا نے ان کی تقلید کی ہو میں صرف امکان سے بحث کر رہا ہوں ثبوت نہیں دے سکتا۔ زمانی حیثیت سے موخر ہونے کی بناء پر یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ میر نے حاتم وغیرہ کے بعد واسوخت لکھا جب تک قطعی ثبوت نہ مل جائے۔"

(اردو کا پہلا واسوخت نگار، شاہ ولی الرحمان، نگار مارچ 1951ء ص 31)

اگر زمانی حیثیت سے دیکھا جائے تو اس عہد کے دوسرے تمام واسوخت نگار شعراء میر سے عمر میں بڑے ہیں۔اس کا اندازہ حسب ذیل نقشہ سے ہوسکتا ہے:

	پیدائش	وفات
آبرو	1091 ہجری	1146 ہجری
حاتم	1111 ہجری	1197 ہجری
سودا	1115 ہجری	1195 ہجری
تاباں	1135 ہجری	1165 ہجری
میر	1135 ہجری	1121 ہجری

اس ترتیب سے آبرو کا نام سرفہرست آتا ہے اور میر کا سب سے آخر میں۔آبرو کا واسوخت، جوش وخروش، کے عنوان سے ہے۔حاتم کا واسوخت، سوز و گداز، کے نام سے ہے۔تاباں اور سودا کے واسوخت ان کے کلیات میں واسوخت کے نام سے موجود نہیں ہیں۔اس لیے یہ بہر حال ماننا ہوگا کہ میر وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے کسی دوسرے عنوان کے بجائے واسوخت ہی کے عنوان سے لکھا ہے۔

آبرو کی نظم، جوش وخروش، کے سامان بھی وہی ہیں جو واسوخت کی تعریف میں ہیں۔یہ نظم مسدس کی شکل میں ہے اور مواد و ترکیب الفاظ غرض ہر لحاظ سے واسوخت کی معیار پر پوری اترتی ہے۔آبرو اور میر کی زبان اور بیان واقعہ میں بھی بڑی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔مندرجہ ذیل بندیوں ہے:

روزِ اوّل کہ ترا کوئی خریدار نہ تھا

یہ ترا چرچا و یہ شور یہ بازار نہ تھا
زلف سے تیری کسی کو یہ سروکار نہ تھا
تیری انکھیوں کے کوئی شوق میں بیمار نہ تھا
تجھکوں یہ خوبی یہ حسن اور یہ دیدار نہ تھا
دل میں اے یار کسی کے بھی ترا پیار نہ تھا
ایک ہم تھے کہ کبھی تجھ پہ نظر کرتے تھے
گاہے گاہے ترے کوچہ میں گزر کرتے تھے

آبرو کے طرزِ بیان کی سادگی کے ساتھ ان کی زبان کی اپنی خاصیت ہے۔ چاہے آبرو واسوخت کی اصطلاح سے واقف نہ رہے ہوں مگر اس کی تمام تر خوبیوں کو اپنی نظم میں نبھانے اور بیان کرنے کا طریقہ انھیں اچھی طرح سے معلوم تھا۔

حاتم کی واسوخت نما نظم 1136 ہجری میں لکھی گئی۔ اس میں بھی وہی شکوے شکایتیں بے وفائیوں کا گلہ اور طعن و تشنیع کے نشتر ہیں۔ آبرو کے مقابلے میں حاتم کی زبان زیادہ صاف ہی نہیں بلکہ سلیس، رواں اور شیریں بھی ہے۔ ان خصوصیات کی وجہ سے ان کے یہاں اثر زیادہ ہے۔ ذیل کا بند پڑھیے:

اعتبار اب تری ہر بات کا کرنا ہے غلط
غیر سے مل کے مرے آگے مکرنا ہے غلط
اور توقع یہ ترے لطف کی مرنا ہے غلط
زندگانی کو غم و درد میں بھرنا ہے غلط
روٹھ جانے کے ترے خوف سے ڈرنا ہے غلط
دل میں اُمید ترے وصل کی دھرنا ہے غلط

ہم تجھے جان دیا جان نہ جانا تجھ نے
جو سخن ہم نے کہا مان نہ مانا تجھ نے

حاتم کا سوز و گداز واقعی دل چسپ ہے اور اس کا ہر بند پر اثر ہے مگر طوالت کی وجہ سے زیادہ مثالیں دینا ممکن نہیں۔ تاباں اور سودا کے یہاں یہ انداز بدلا ہوا ہے۔ تاباں کا واسوخت مسدس ہے اور ہر بند کے آخری دونوں مصرعے فارسی میں ہیں مثلاً:

نازک اندام تجھے دیکھ ہوا میں مفتوں
عقل اور ہوش کو کھو نام رکھایا مجنوں
زور پھبتی ہے ترے بر میں قبائے گلگوں
اس کے تئیں چھوٹ تو مت جان میں سچ کہتا ہوں

شمع گر باتو کند دعویٰ نازک بدنی
کشتنی سوختنی باشد و گردن زدنی

لیکن تاباں کا ایک واسوخت ترکیب بند کی صورت میں بھی ہے اور اس کے ہر بند کے آخری دونوں مصرعے اردو ہی میں ہیں جیسے:

ہر بن مو کے تئیں اپنی زباں کرتا ہوں
وا طرح غنچہ کے اب اپنا دہاں کرتا ہوں
راز مخفی کو میں اب سب میں عیاں کرتا ہوں
ماجرا سوزِ دل اپنے کا بیاں کرتا ہوں
گلۂ جور و جفا ہائے بتاں کرتا ہوں
جس مصیبت سے سدا شور و فغاں کرتا ہوں

اس حقیقت سے میں بلبل کی طرح ہوں نالاں
اپنے احوال کو کرتا ہوں اب اوّل سے بیاں

تاباں کے واسوخت میں حاتم کا سا سوز و گداز اور لطف بیان مفقود ہے۔ مثلاً:

سچ کہو کس سے تمھارے نئے لاگے ہیں لگن
کیا ہوا، کس کو ٹھگا، کس کا لیا ہاتھ میں من
مجھ سے کچھ اور ہی ٹک ہو گئے ہو پھیر نین
کیا ہوئے تم نے جو مجھ ساتھ کیے تھے وہ بچن
دل مرا ٹوٹ گیا تجھ ستی اے عہد شکن
حیف اس دل کی قدر تو نے نہ جانی اے سجن

دل کو طومار وفا بود دل محزوں را
پارہ کردند وندانستند دل محزوں را

تاباں کے مقابلے میں سودا کی زبان زیادہ نکھری ہوئی ہے اور ہندی کے بجل اور خوبصورت الفاظ کے ساتھ ان کا انداز تخاطب بھی دلچسپ ہے۔ تاباں کے ہاں دیوانگی، جبہ سائی اور خاکساری کا رجحان ہے۔ سودا کے ہاں طنز کے لطیف نشتر پنہاں ہیں۔ تعجب تو اس پر ہے کہ ایک طرف سودا لگن، نین بجن اور بجن جیسے ہندی کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور دوسری طرف فارسی کے دو مصرے جوڑتے ہیں اور اس کے باوجود حسن اور اثر قائم رکھتے ہیں۔ یہ سودا کی قدرت بیان اور زور کلام دونوں کا بین ثبوت ہے۔

اب زمانی حیثیت سے میر کا نمبر آتا ہے۔ میر کو پہلا واسوخت نگار اس لیے تسلیم کیا گیا ہے کہ وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے واسوخت کا عنوان قائم کیا۔ ان کے بارے میں یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ انھوں نے اردو واسوخت کو مسدس کی شکل میں لکھا۔

اگر تاباں کا مسدس سامنے رکھا جائے تو پھر میر کی اوّلیت ختم ہوسکتی ہے لیکن میر کے مقابلے میں تاباں کے مسدس کے آخری دونوں مصرے فارسی میں ہیں جب کہ میر کا پورا بند اردو میں ہے۔

میر سے پہلے کے واسوختوں کے تمام اشعار میں معشوق سے گلہ، شکوہ اور بے توجہی کا رونا ہے یا سودا کی طرح طعن و تشنیع ہے۔ لیکن میر کے واسوختوں میں یہ جدت پائی جاتی ہے کہ انھوں نے ان گلوں اور شکوں کو زیادہ اہمیت نہ دی بلکہ یہ بات ان کے یہاں سب سے پہلے نظر آتی ہے کہ وہ معشوق کی بیوفائی دیکھ کر ایک فرضی محبوب کے حسن کا ذکر کرتے ہیں اس سے دل لگانے اور اسی کے ہو رہنے کی دھمکی اپنے معشوق کو دیتے ہیں تاکہ وہ اپنے کیے پر شرمندہ ہو اور عاشق کی طرف دوبارہ توجہ کرلے ملاحظہ ہو:

اور مہ پارہ بھی اس شہر میں مشہور ہے اب — اس کی محبوبیت و خوبی ہی کا مذکور ہے اب
دیکھنا کچھ ہو اسی کا مجھے منظور رہے اب — صرف اسی پر کروں گا اپنا جو مقدور ہے اب

اوس کنے ضد سے تری شام و سحر جاؤں گا
گھر سے جس دم اٹھوں گا اس کے ہی گھر جاؤں گا

میر کے چار واسوخت ہیں۔ محمد حسین آزاد نے صرف دو کا ذکر کیا ہے۔

میر کے سر واسوخت کی صنف کی ابتداء کرنے کا سہرا نہ ہی مگر اسے مسدس کی مکمل اردو شکل دینے اور ایک نئے معشوق کا فرضی قصہ گھڑ کر پیش کر کے اسے دلچسپ تر بنانے کا امتیاز انھیں بہرحال حاصل ہے۔ میر نے جس نئی چیز کا اضافہ کیا آنے والے شعراء نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا

اور اسے مقبول عام بنایا۔ جرأت، قلق امانت اور امیر مینائی نے خصوصاً اچھے واسوخت لکھے۔ امانت نے تو اسے انتہا تک پہنچا دیا۔ عبدالباری آسی کی رائے ہے کہ:

"میر صاحب کے واسوختوں میں ان کے متبعین کا ساز ور نہیں ہے مگر الفضل للمتقدم کے بموجب وہ قابلِ مبارکباد ضرور ہیں کہ انھوں نے ایک راستہ نکالا جس پر متاخرین بڑی آسانی سے گامزن ہو سکے۔" (عبدالباری آسی، کلیات میر)

میر کے واسوختوں میں ان کی غزلوں کا سا دھیما آہنگ ہے ان کے الفاظ ہلکے پھلکے ہیں اور بیان میں شدتِ جذبات کے باوجود تلخی نہیں ہے جہاں میر کے متبعین بیان و اظہار جذبات میں ان سے بہت آگے نکل گئے ہیں وہاں میر اپنی سادگی کے ساتھ ایک حد کے پابند ہیں۔ وہ معشوق کو کس خوبی اور حسن کے ساتھ بتاتے ہیں یاد دلاتے ہیں کہ ہم نے خود تمھیں عشوے اور ناز و ادا سکھا کر اپنا نقصان کا ہے:

آرسی کی کبھی صورت نہ دکھاتے تجھ کو　　طرز یہ سرمہ کشی کی نہ بجھاتے تجھ کو
دلربائی کے نہ انداز بتاتے تجھ کو　　کیوں بگڑتا تو جو ایسا نہ بتاتے تجھ کو
مستیِ چشم سے ہوتی نہ اگر تجھ کو خبر
ایسی ہشیاری سے کرتا نہ تو ایدھر کو اُدھر

اس کے باوجود میر اپنے محبوب کو منانے کی فکر میں لگے رہتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میں دوسرے مہ پاروں کا عشق اب بھی چھوڑ دوں اگر تو مجھ سے پہلے کی طرح محبت کرنے لگے:

اب بھی تو سمجھے تو مجھ کو ہے وہی تجھ سے پیار　　چھیڑ کر ننگ نہیں تیری ہی نہ گالی کا عار
وہی مخلص ہوں قدیمی وہی میں تیرا پیار　　بندگی کیش و وفا شیوہ و اخلاص شعار
چوٹ مجھ کو یہی غیروں کی ملاقات کی ہے
چھوڑیے یہ تو پھر آزردگی کس بات کی ہے

میر کے بعد واسوخت نگاروں میں قلق، جرأت اور امیر مینائی کے نام خاص طور قابلِ ذکر ہیں۔ لیکن امانت نے واسوخت میں جو تنوع اور رنگارنگی پیدا کی وہ انھیں دوسرے شعراء سے ممتاز کرتی ہے۔ یہ بات امانت کے واسوخت کی جان ہے۔ سادگی الفاظ اور سلاست بیان کے بجائے امانت کے اشعار میں رنگینی و کاری پائی جاتی ہے۔ امانت جس دوسرے معشوق سے دل لگانے کی دھمکی دیتے ہیں اس کے حسن، شوخی اور دل ربائی کا نقشہ اس طرح کھینچتے ہیں کہ اصل

معشوق کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔ میر کی طرح امانت بھی محبوبِ اوّل کے ظلم و ستم کا شکوہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

سچا جوڑا نہ تجھے جھوٹوں کو پہنے دیکھا   بانکپن چوڑیوں کا تھا نہ طبیعت میں ذرا
دل چراتے تھے جفا سے صفتِ دُزدِ حنا   رنگ مہندی کا کسی رنگ نہ خوش آتا تھا
دستِ رنگیں سے حسینوں کے جلا کرتے تھے
پاؤں پھیلا کے نہ ہاتھوں کو ملا کرتے تھے

یعنی اب محبوب کی رنگین ادائی، رقیب کے ساتھ محبت کرنے اور عاشق کا دل جلانے سے ہے۔ اب وہ حسن سادہ اور الھڑ نہیں ہے بلکہ سارے ڈھب اور عشوے اس نے سیکھ لیے ہیں، اس پر امانت جل کر کہتے ہیں:

ہلکے ہلکے یہ دوپٹے نہ رنگے جاتے تھے   رنگ بے رنگ تھا ہر رنگ سے شرماتے تھے
پستی گوٹ نہ بادامی میں ٹکواتے تھے   جوڑ توڑ ایسے بھلا تم کو کہاں آتے تھے
گندمی رنگ کو بن کر نہ کھرا کرتے تھے
دھانی جوڑے سے کبھی دل نہ برا کرتے تھے

امانت کا یہ انداز لکھنؤ کی خصوصیت ہے۔ انھوں نے واسوخت میں بھی لکھنؤ کی شاعری کی ہر خصوصیت کو برقرار رکھا اور اس کی آرائش و زیبائش کو اختتام تک پہنچا دیا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے صحیح کہا ہے:

"انداز بیان کا تیکھا پن کسی جگہ کم نہیں ہوتا۔ میر کی سادگی اور جذباتیت کی جگہ یہاں انتہائی شوخی اور آراستگی ہے اور دراصل واسوخت کا اصل رنگ ہے۔ واسوخت کا کامیاب ترین نمونہ امانت کے قلم سے نکلا اور اس کے بعد واسوخت کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کے ثبوت میں واسوختوں کے مجموعے پیش کیے جا سکتے ہیں۔" (محمد حسن، واسوخت، نگار لکھنؤ، اگست 1950، ص 21)

میر کے مقابلے میں امانت کے ہاں اپنے محبوب کو جلانے کا انداز بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ اس میں بھی وہی شوخی، بانکپن اور طراری جھلکتی ہے جو لکھنؤ والوں کا حصہ ہے۔ عاشق جب معشوق اوّل کو دوسرے معشوق کے گھر لا کر دونوں کے مقابلے کا فرضی قصہ نظم کرتا ہے تو وہ بیان کافی دلچسپ ہوتا ہے۔ مثلاً:

گھر کے تو جانے کا اس دم جو کرے قصد صنم یعنی منگوا دو سواری مرا گھٹتا ہے دم
از رہ طعن وہ تجھ سے کہے اے کشتۂ غم آج رہ جاؤ امانت کی تجھے سر کی قسم
گھر کہاں جاؤ گے اَب رات کو، سودائی ہو
سو رہو تخت پر گر نیند بہت آئی ہو

اگرچہ واسوخت کی ابتداء دہلی سے ہوئی لیکن اس کی معراج لکھنؤ میں ہوئی۔ امانت کے علاوہ شوق کے واسوختوں میں بھی رنگینی اور رعنائی کا البیلا پن موجود ہے اور معشوق کا تیکھا پن بھی قابل دید ہے:

ذکر کل کا ہے سمجھتے نہ تھے کچھ بات ذرا وضع البیلی تھی ہر بات میں الھڑ پن تھا
خود نمائی کو نہ حاصل تھا طبیعت کو مزا چال سیدھی تھی نہ اتنا تھا دوپٹہ ٹیڑھا
بالیاں پہنیں رہتے تھے ان ارمانوں میں
نیلے ڈورے تھے فقط پہنے ہوئے کانوں میں

امیر مینائی کے واسوخت بھی کافی دلچسپ ہیں مگر طوالت نے ان کا اثر کم کر دیا ہے۔

یہ بات بہت حد تک درست ہے کہ لکھنؤ کے شعراء نے واسوخت کو بامِ عروج پر پہنچایا اور اسے ایک مستقل صنف بنایا مگر جب ان کے واسوختوں پر ہم نظر ڈالتے ہیں تو یہ بات صاف طور پر نظر آتی ہے کہ مثنوی کی طرح واسوخت میں بھی سراپا نے ایک خاص اہمیت حاصل کر لی ہے۔ لکھنوی شعراء اور خاص طور سے امانت کے واسوخت بیشتر مقامات پر سراپا کے بیان سے پر ہیں۔ محبوب کے حسن و رنگ اور ہر عضو کا ذکر بڑی لذتیت اور رکاکت کا مظہر ہیں۔ واسوخت کا جو رنگ دہلی کی سادگی کے ساتھ شروع ہوا تھا اس میں لکھنؤ کی یہ مینا کاری اور صناعی بعض اوقات قاری کو واسوخت کی دنیا سے نکال کر مثنوی میر اثر اور شوق کی 'بہار عشق' کی سیر کرانے لگتی ہے۔

واسوخت کا اصل مقصد محبوب کو جلانا اور اس سے بیزاری کا اظہار کرنا تھا۔ میر نے ایک اور محبوب پیدا کیا تا کہ معشوق پر ان کی بات کا اثر زیادہ ہو۔ ان کا محبوب امانت کے محبوب سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ مگر امانت کے واسوختوں میں ان کے معشوق کی جزوی خوبی سراپا کا رنگ اختیار کر لیتی ہے جب کہ میر کے یہاں اس بیان کا فقدان ہے اور یہ فرق دہلی اور لکھنؤ کے بنیادی نظریات زندگی اور ادب کی بنا پر ہے۔ میر اور امانت دونوں اپنے اندر مدرسۂ فکر کی نمائندگی کرتے ہیں اور صنف واسوخت میں دونوں کو اعلیٰ مقام حاصل ہے۔

جیسا کہ ابتداء میں کہا گیا ہے۔ اب یہ صنف تذکروں اور قدیم بیاضوں کی زینت بن کر رہ گئی ہے۔ اس دور میں اس پر کسی شاعر کی نظر کرم ہونا شاید ممکن نہیں کیونکہ آج کے شاعرانہ موضوعات اور نظریات یکسر بدل گئے ہیں لیکن ایک ترقی پسند شاعر فیض احمد فیض نے ایک غزل نما واسوخت لکھا ہے۔ یہ واسوخت اپنے اندر وہ تمام خصوصیات رکھتا ہے جو واسوخت کا لازمہ ہیں وہاں الفاظ کے تیور اور بات کہنے کا انداز بالکل جدا ہے۔ محبوب بھی وہ جو قدیم شعرا کا تھا، یہاں اپنے ہم جنسوں کے مظالم کا شکوہ اور زمانہ سے فریاد ہے۔ یہاں آرائش قد و گیسو کے بجائے دار و رسن کی آزمائش کا ذکر ہے:

سچ ہے ہمیں کو آپ کے شکوے بجا نہ تھے
بے شک ستم جناب کے سب دوستانہ تھے

ہاں جو جفا بھی آپ نے کی قاعدے سے کی
ہاں ہم ہی کاربندِ اصولِ جفا نہ تھے

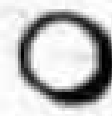
آئے تو یوں کہ جیسے ہمیشہ تھے مہرباں
بھولے تو یوں کہ گویا کبھی آشنا نہ تھے

کیوں دادِ غم ہمیں نے طلب کی برا کیا
ہم سے جہاں میں کشتۂ غم اور کیا نہ تھے

گر فکر زخم کی تو خطاوار ہیں کہ ہم
کیوں محو مدح خوبیِ تیغ ادا نہ تھے

ہر چارہ گر کو چارہ گری سے گریز تھا
ورنہ ہمیں جو دکھ تھے بہت لا دوا نہ تھے

لب پر ہے تلخیِ مئے ایام ورنہ فیض
ہم تلخیِ کلام پہ مائل ذرا نہ تھے

○

(اردو شاعری کا فنی ارتقا: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، سن اشاعت 1994، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 6)

شہر آشوب کا فن اور موضوع

شہر آشوب کا ابتدائی مفہوم اور اس کی وجہ تسمیہ

شہر آشوب، ایک صنفِ نظم کا نام ہے، جو ابتداء میں ایسے قطعوں یا رباعیوں کا مجموعہ ہوتی تھی، جن میں مختلف طبقوں اور مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا، صرفی اعتبار سے لفظ، شہر آشوب، یا مرکب اضافی ہے۔ اضافتِ مقلوب کے ساتھ یعنی آشوب شہر، یا اسم فاعل ترکیبی ہے یعنی آشوبندۂ شہر۔ اس سے لغوی حیثیت سے 'شہر آشوب' کے ایک معنی ہوئے شہر کے لیے فتنہ اور ہنگامہ، دوسرے معنی ہوئے شہر میں فتنے اور ہنگامے برپا کرنے والے۔ حاصل دونوں کا ایک ہے۔ حسین و جمیل لڑکوں کی ذات ہنگاموں کا باعث ہو سکتی تھی۔ یہ 'شہر آشوب' کی وجہ تسمیہ ہے۔ خواجہ حافظ اور ملا جامی کے مندرجہ ذیل شعروں سے لفظ، شہر آشوب، کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے:

فغاں کیں لولیانِ شوخ و شیریں کار د شہر آشوب
چناں بردند صبر از دل کہ ترکاں خوان یغما را
(حافظ)

من نہ تنہا خواہم ایں خوبانِ شہر آشوب را
کیست در شہر آنکہ خواہاں نیست روئے خوب را
(جامی)

اکبر اعظم کے عہد میں یوسف علی حسینی جرجانی سو رباعی کا ایک مجموعہ صفت الاصناف کے نام سے مرتب کیا۔ اس کے دیباچے کی ابتداء رباعی اور حمد خدا، سے کی ہے، جو حسب ذیل ہے:

اے ماہ رخ تو طالباں را مطلوب　　یوسف بہ جمالت نگراں چوں یعقوب
چوں حسنِ تو دلربائے شہر آشوبے است　　از حسن و جمالِ تست در شہر آشوب

اس رباعی کے آخری دو مصرعے بھی 'شہر آشوب' کی وجہ تسمیہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

شہر آشوب کا موضوع

حافظ محمود خاں شیرانی نے شہر آشوب کی تعریف یوں کی ہے، اس قسم کی نظمیں، جن میں پیشہ وروں کا قطعات کی شکل میں ذکر ہو 'شہر آشوب' کہلاتی ہیں۔'' یہ تعریف ابتدائی شہر آشوبوں پر پورے طور پر صادق نہیں آتی۔ ان میں پیشہ وروں کا ذکر نہیں ہوتا بلکہ جیسا اوپر کہا جا چکا ہے۔ پیشہ ور لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا ذکر ہوتا ہے۔ بعد کے بعض شہر آشوبوں کا موضوع بھی یہی ہے۔

شہر آشوب کی ہیئت اور موضوع میں تنوع

امتدادِ زمانہ کے ساتھ شہر آشوب کی ہیئت میں تنوع پیدا ہوتا گیا اور اُس نے قطعوں اور رباعیوں کے علاوہ کبھی مختصر مثنویوں یا منفرد شعروں کے مجموعے کی شکل اختیار کر لی، کبھی قصیدے کی، کبھی مخمس کی اور کبھی مسدس کی۔ اس کے موضوع میں تبدیلی ہوتی رہی۔ اس میں کسی شہر کے مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا بیان کبھی ہمدردی کے رنگ میں، کبھی تضحیک اور ہجو کے انداز میں ہونے لگا اور آخر کار 'شہر آشوب' سے ایسی نظم مراد لی جانے لگی۔ جس میں کسی شہر کی تباہی اور اہل شہر کی بدحالی کا بیان ہو۔ اس طرح 'شہر آشوب' کی حسب ذیل تین قسمیں ہو گئیں:

1. ایسے قطعوں، رباعیوں، مختصر مثنویوں یا منفرد شعروں کا مجموعہ جن میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کے حسن اور ان کی دلکش اداؤں کا ذکر ہو۔
2. ایسی نظم جس میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا ذکر ہمدردی کے رنگ میں یا تضحیک و ہجو کے انداز میں کیا گیا ہو، خواہ قصیدے کی شکل میں، خواہ مثنوی مخمس یا مقدس کی شکل میں۔
3. ایسی نظم جس میں کسی شہر کی تباہی اور اہل شہر کی بدحالی کا بیان کیا گیا ہو، خواہ کسی شکل میں ہو۔

'شہر آشوب' کی ہیئت اور موضوع کی توضیح کے بعد اب فارسی اور اردو کے کچھ شہر آشوبوں کی کیفیت تاریخی ترتیب سے بیان کی جاتی ہے اور ان کے کچھ اشعار نمونے کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں۔ اس طرح 'شہر آشوب' کے تدریجی ارتقا کا خاکہ سامنے آ جائے گا۔

شہر آشوب کا موجد

سب سے قدیم چیز جو 'شہر آشوب' کے نام سے ملتی ہے۔ وہ مسعود سعد سلمان متوفی 515ھ کے بانوے فارسی قطعوں کا مجموعہ ہے، جو اُن کے کلیات میں شامل ہے۔اس لیے ہم اسی قدیم شاعر کو 'شہر آشوب' کا موجد کہہ سکتے ہیں۔ان قطعوں میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کا ذکر ہے، جو یار اور دلبر کے لفظوں سے یاد کیے گئے ہیں۔

صفت یار بربطی گفتہ

چوں زہرہ یمن بر تو فرخندہ فالی　　　بتا زہرۂ آسمان جمالی

زبربط نہ باشد بلے زہرہ خالی　　　کنارِ تو خالی نہ باشد ز بربط

اسی طرح بہت سے طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کا ذکر ہے۔ جن میں سے چند یہ ہیں۔عنبر فروش، چاہ کن، رقاص، آہن گر، فروزہ فروش، کاتب، قصاب، طبیب، منجم، عطار، دیباباف، شاعر، نجومی، چوگان باز، قلندر، لشکری، تیغ زن، کشتی گیر، بعض لڑکوں کا ذکر ان کے اوصاف کے ساتھ کیا ہے، مثلاً نوخط، خوش آواز، زریں کمر، خوش رو، حاجی، فلسفی، بعض لڑکوں کا ذکر ان کے عیوب کے ساتھ کیا ہے۔ مثلاً نابینا، گنگ، احول، رگ زدہ، خط برآوردہ، سیل چشم، گریاں، یہ قطعے مختلف بحروں میں ہیں اور ان میں بیتوں کی تعداد دو سے نو تک ہے۔

ان قطعوں میں جن یاروں اور 'دلبروں' کا ذکر کیا گیا ہے، عالم خیال کے سوا خارجی دنیا میں اُن کا وجود نہیں، اور تفریح طبع کے سوا ان قطعوں کی تصنیف کا کوئی مقصد نہیں۔اس قسم کے تمام شہر آشوبوں کا یہی حال ہے۔

اسی طرح کا شہر آشوب امیر خسرو متوفی 733ھ کی طرف سے منسوب کیا گیا۔ مگر غالباً کسی بہت بعد کے شاعر کی تصنیف ہے۔ یہ شہر آشوب خسرو کی متعدد چھوٹی چھوٹی تصنیفوں کے ساتھ کتاب جواہر خسروی میں شامل کر کے شائع کر دیا گیا ہے۔اس کا ایک قلمی نسخہ لکھنؤ یونیورسٹی کے کتب خانے میں بھی ہے۔یہ شہر آشوب سترسٹھ رباعیوں کا مجموعہ ہے۔ ہر رباعی میں کسی لڑکے کے حسن اور اس کی اداؤں کا بیان کیا گیا ہے۔ یہ لڑکے زیادہ تر پیشہ وروں کے ہیں، مثلاً بزاز پسر، حجام پسر، نجار پسر، زرگر پسر، بقال پسر، قصاب پسر، صراف پسر، حلاج پسر، لیکن بعض ایسے بھی ہیں جو کسی پیشے سے نہیں. بلکہ کسی قوم یا فرقے سے تعلق ہیں، مثلاً ہندو پسر، تر سابچہ، ترک زادہ، پسر زاہد، افغان پسر۔

آرام طلبی اور ناز پروری کو ایک طولانی مخمس میں دکھایا ہے۔"

ناجی کے اس مخمس کو شہر آشوب کہہ سکتے ہیں۔ آزاد نے اس مخمس کے حسب ذیل دو بند نقل کیے ہیں:

لڑے ہوئے تو برس بیس اُن کو بیتے تھے دعا کے زور سے دائی دوا کی جیتے تھے
شرابیں گھر کی نکالیں مزے سے پیتے تھے نگار و نقش میں ظاہر کہ گویا جیتے تھے
گلے میں ہنسلیاں بازو اُپر طلاکے نال

قضا سے بچ گیا مرنا نہیں تو ٹھانا تھا کہ میں نشان کے ہاتھی اُپر نشانا تھا
نہ پانی پینے کو پایا وہاں نہ کھانا تھا ملے تھے دھان جو لشکر تمام چھانا تھا
نہ ظرف و مطبخ و دکاں نہ غلہ و بقال

ناجی کے یہ دونوں بند چند لفظوں کی تبدیلی کے ساتھ مجموعہ نغز میں بھی نقل کیے گئے ہیں۔

کمترین کا شہر آشوب

پیر خاں کمترین جو آبرو اور ناجی کے ہم عصر تھے اور میر و سودا کے عہد تک زندہ رہے ہجو گوئی میں بڑی مہارت رکھتے تھے، علی ابراہیم خاں تذکرۂ گلزار ابراہیم میں لکھتے ہیں۔ "ہفت صد شعر در مذمت اہلِ حرفہ بر سبیل شہر آشوب از دے یادگار است۔" اگر قائم کا یہ بیان صحیح ہے تو شاید اس سے زیادہ طولانی شہر آشوب نہ فارسی میں کہا گیا اور نہ اردو میں۔ انسانھ سو شعروں میں صرف پانچ شعر میر نے نکات الشعراء میں اور پانچ ہی شعر میر حسن نے اپنے تذکرہ شعرا میں نقل کیے ہیں، مگر وہ ایسے خلافِ تہذیب ہیں کہ تذکرۂ میر حسن کے پہلے مطبوعہ ایڈیشن میں حذف کردیے گئے۔ ان شعروں میں مشعلچیں، پکوان والی، خیمہ دوز، فراش اور پنکھا فروش کی ہجو کی گئی ہے۔

ان شعروں پر نظر کرنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ کمترین کے شہر آشوب میں مختلف پیشوں کے آدمیوں کی ہجو ایک ایک مختصر مثنوی میں کی گئی ہے اور ان مثنویوں میں ایک بحر کی پابندی نہیں کی گئی ہے۔

حاتم کی بارہ صدی

شاہ حاتم کی دو نظمیں، بارہ صدی، کے عنوان سے ایک قدیم بیاض [1] میں شامل ہیں۔

---

[1] وہ نایاب زمانہ بیاضیں، موئفہ، عبدالباری آسی، مطبوعہ کراؤن پریس الہ آباد، 1943، شائع کردہ ہندوستان اکادمی، الہ آباد 1944

یہاں کے قاضی و مفتی ہوئے ہیں رشوت خور　　یہاں کے دیکھیو سب اہل کار ہیں گے چور
یہاں کرم سے نہیں دیکھتے ہیں اور کی اور　　یہاں سبھوں نے بھلائی ہے حال سے موت لو گو
یہاں نہیں ہے مدارا بغیر دار و مدار

جہاں میں صاحب شمشیر ہیں گے صیقل گر　　ہے گندھیوں کا معطر سدا دکان اور گھر
ہمیشہ نازاں ہیں بھڑبونجے اپنے بختوں پر　　اہیر دودھ ملائی دہی کے ہیں خوگر
بنا ہے خانۂ نقاشِ رشکِ نقش و نگار

دلوں کے بیچ صفائی نہیں ہے یاروں میں　　کہیں جو ہوئے بھی شاید تو اب ہزاروں میں
صندوق ساز کے زر ہے بھرا اناروں میں　　جو تھے سیئس سو نوکر ہیں اب سواروں میں
عراقیوں کے ہوئے ہیں سر طویلہ حمار

حاتم کی بارہ صدی

حاتم کی دوسری 'بارہ صدی' میں بھی کچھ اسی طرح کی باتیں کہی گئی ہیں۔ چند بند ملاحظہ ہوں:

صبح کے وقت جو امرا قلعے میں آتے ہیں　　بنی ہے جن کی وے کیا کیا تجمیں دکھاتے ہیں
جو کشمکش میں ہیں وے پیچ و تاب کھاتے ہیں　　کتے خراب ہیں اور کتے زر کماتے ہیں
غرض خدا بھی یہی قدرتیں دکھاتے ہیں

عجب یہ دور ہے شرفا کا کچھ نہیں رُزگار　　بہت نجیب قسم زندگی سے ہیں بیزار
ہزاروں عمدے پڑے پھرتے ہیں خدائی خوار　　کہو تو کس طرح ہووے سپہ گری کا وقار
بہادر ہائے غضب ہیجڑے کہاتے ہیں

رسالے نقدی کی بالکل طلب سے رو بیٹھے　　بہت امیر جگیروں سے ہاتھ دھو بیٹھے
غنیم چاروں طرف صوبہ دار ہو بیٹھے　　جہاں پناہ سیتی ملک کو ڈبو بیٹھے
ولیک دور سے تو بھی دھمک دکھاتے ہیں

سودا کا قصیدہ شہر آشوب

سودا کے دو شہر آشوب ہیں، ایک قصیدے کی شکل میں 'قصیدہ شہر آشوب' چھیانوے شعر کی طولانی نظم ہے۔ اُس کا مطلع یہ ہے:

اب سامنے میرے جو کوئی پیر و جواں ہے
دعویٰ نہ کرے یہ کہ میرے منہ میں زباں ہے

اس قصیدے میں اہلِ دہلی کی مفلسی اور اہلِ کمال کی بے قدری اس انداز سے بیان کی گئی ہے کہ قصیدے میں ہجو کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ چند شعر نمونے کے طور پر نقل کیے جاتے ہیں:

گھوڑا لے اگر نوکری کرتے ہیں کسو کی — تنخواہ کا پھر عالمِ بالا پہ نشاں ہے
گزرے ہے سدا یوں علف و دانہ کی خاطر — شمشیر جو گھر میں تو سپر بنیے کے ہاں ہے
سوداگری کیجیے تو ہے اس میں مشقت — دکھن میں بکے وہ جو خرید صفہاں ہے
قیمت جو چکاتے ہیں سو اس طرح کی ثالث — سمجھے ہے فروشندہ پہ دزدی کا گماں ہے
ملائی اگر کیجیے تو ملا کی ہے یہ قدر — ہوں دو روپے اُس کے جو کوئی مثنوی خواں ہے
اور ما حضر آخوند کا اب کیا میں بتاؤں — یک کاسۂ دال عدس اور جو کی دو ناں ہے

سودا کا مخمس شہر آشوب

سودا کا دوسرا شہر آشوب چھتیس بند کا مخمس ہے۔ اس میں بھی دہلی کی تباہی، وہاں کے لوگوں کی بے روزگاری، امیروں کی پریشان حالی، اور شریفوں کی کس مپرسی کا بیان ہے۔ اس شہر آشوب میں کہیں کہیں ہجو کا رنگ بہت گہرا ہو گیا ہے۔ چند بند نقل کیے جاتے ہیں:

کہا میں آج یہ سودا سے کیوں تو ڈانواں ڈول — پھرے ہے جا کہیں نوکر ہو لے کے گھوڑا مول
لگا وہ کہنے یہ اس کے جواب میں دو بول — جو میں کہوں گا تو سمجھے گا تو کہ ہے یہ ٹھٹھول
بتا کہ نوکری بکتی ہے ڈھیریوں یا تول

سپاہی رکھتے تھے نوکر امیر دولت مند — سو آمدان کی تو جاگیر سے ہوئی ہے بند
کیا ہے ملک کو مدت سے سرکشوں نے پسند — جو ایک شخص ہے بائیس صوبے کا خاوند
رہی نہ اس کے تصرف میں فوجداری کول

بس ان کا ملک میں کارنسق جو یوں ہو تباہ — کہ کو و زر ہو زراعت میں تو نہ دیں پرکاہ
جگہ وہ کون سی نوکر رکھیں یہ جس پہ سپاہ — کہاں سے آویں پیارے کریں جو پیش نگاہ
کدھر سوار جو پیچھے چلیں وہ باندھ کے غول

رہی فقط عربی باجے پر انھوں کی شان جو چاہو اس کو نہ بجوائیں تو یہ کیا امکان
پر ان کا فکر ہے تخفیف خرچ پر ہر آن رہے گا حال اگر ملک کا یہی تو ندان
گلے میں تاشہ کہاروں کے پالکی میں ڈھول

خجل ہو یہ نہ سمائے زمیں بہت پھاٹی کئی وہ مشوری کھیلیں ہیں جو سواپائی لے[1]
تمام عمر ہے تدبیر ملک میں کاٹی ندان کر اٹھے مل کر گھر اینٹ کا مائی
پر اپنے زعم میں ہر اک بجائے خود بہلول

سودا بڑے زندہ دل تھے پر جن باتوں پر دوسرے روتے ان پر وہ ہنستے تھے۔ لیکن اپنے شہر کی تباہی سے وہ بھی آخر کہاں تک متاثر نہ ہوتے۔ آخر ہنستے ہنستے رو دیے اور شہر آشوب کا آخری حصہ دہلی مرحوم کا مرثیہ بن گیا۔ چند بند ملاحظہ ہوں:

خراب ہیں وہ عمارات کیا کہوں تجھ پاس کہ جن کے دیکھے سے جاتی رہی تھی بھوک اور پیاس
اور اب جو دیکھو تو دل ہوئے زندگی سے اداس بجائے گل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس
کہیں ستون پڑا ہے کہیں پڑے مرغول

یہ باغ کھا گئی کس کی نظر نہیں معلوم نہ جانے کن نے رکھا یاں قدم وہ کون تھا شوم
جہاں تھے سرو صنوبر اب اس جگہ ہے زقوم مچی ہے زاغ و زغن سے اب اس چمن میں دھوم
گلوں کے ساتھ جہاں بلبلیں کریں تھی کلول

میر کے چند مخمسوں میں شہر آشوب کی جھلک

میر نے کوئی باقاعدہ شہر آشوب نہیں کہا۔ لیکن ان کے چند مخمس ایسے ہیں جن میں بعض مقامات پر شہر آشوب کی جھلک نظر آجاتی ہے۔ دو مخمسوں میں لشکر کی ہجو کی اور سپاہیوں کی مفلسی، بھوک اور بے سروسامانی کا بیان کیا ہے۔ ایک مخمس کے چار بند اور دوسرے کے تین بند نقل کیے جاتے ہیں:

جس کسو کو خدا کرے گمراہ آوے لشکر میں رکھ امیدِ رفاہ
یاں نہ کوئی وزیر ہے نے شاہ جس کو دیکھو سو ہے بحالِ تباہ
طرفہ مردم ہوئے اکٹھے آہ

1۔ کلیاتِ سودا کے دو مطبوعہ اور تین قلمی نسخوں کی مدد سے بھی یہ مصرع صحیح نہیں پڑھا جاسکا۔ (ادیب)

فوج میں جس کو دیکھو سو ہے اُداس — بھوک سے عقل گم نہیں ہیں حواس
بیچ کھایا ہے سب نے ساز و لباس — چیتھڑوں بن نہیں کسو کے پاس
یعنی حاضر براق ہینگے سپاہ

خاک اڑتی ہے صبح سے تا شام — شام سے صبح تک ہے فکر طعام
رحم کی جا ہے حال تنگ انام — ایک دوہوں تولوں کسو کا نام
سینکڑوں کے نہیں جگر میں آہ

مفلسی سے رہا ہے کس میں حال — خورش و خواب ہینگے خواب و خیال
چار دن عمر کے ہوئے ہیں وبال — زندگی اپنے طور پر ہے محال
مرگ ملتی نہیں ہے خاطر خواہ

قائم کا شہر آشوب

قائم چاندپوری نے بھی پینتیس بند کا ایک مخمس شہر آشوب کہا ہے، جس میں شہروں کی ویرانی اور شہریوں کی پریشانی کا بیان ہے۔ ابتدا بادشاہِ وقت کی سخت ہجو سے کی گئی ہے کہ وہی ملک کی تباہی اور رعایا کی بدحالی کا ذمہ دار ہے۔ شروع کے دو بند سنیے:

کیسا یہ شہ کہ ظلم پر اس کی نگاہ ہے — ہاتھوں سے اس کے ایک جہاں دادخواہ ہے
لچا اک آپ، ساتھ لٹیری سپاہ ہے — ناموسِ خلق سائے میں اس کے تباہ ہے
شیطان کا یہ ظل ہے، نہ ظلّ اللہ ہے

رہتی تھی ایک خلق کے جی میں یہ آرزو — ہووے گا بادشاہ بھی پھر ہند میں کبھو
تا زمزمے وہی ہوں سرِ نو وہی غلو — سو آسماں نے لا کے مسلط کیا تو تو
جس کے ستم سے چار طرف آہ آہ ہے

جرأت کا مخمس

حسرت کے شاگرد جرأت کا اک ترجیع بند مخمس ایک قدیم بیاض میں ملا جس کا مصرع ترجیع، حضور بلبل بستاں کرے نوا سنجی لازمی قرار دیتا ہے کہ ہر بند کسی ایسی بات پر ختم کیا جائے جو اس مصرعے سے مناسبت رکھتی ہو۔ یہ پابندی اس مخمس کا خاص عیب ہے۔ لیکن اس میں شہر آشوب کی شان پوری طرح موجود ہے۔ متعدد دوسرے شہر آشوبوں کی طرح اس میں بھی شاعر کو

زمانے سے یہ شکایت ہے کہ اُس نے امیروں کو مفلس اور غریبوں کو تونگر کر دیا ہے۔ اور شریفوں کو زوال سے دوچار کر کے کمینوں کو عروج دیا ہے۔ اس مخمس میں بائیس بند ہیں۔ چند بند نقل کیے جاتے ہیں جن سے اس کی شہر آشوبی نوعیت واضح ہو جائے گی:

اب ان کو دے شفق چرخ شالِ نارنجی | بنا جو کرتے تھے لیل و نہار شطرنجی
یہ دیکھ کیونکے نہ الجھے بخانۂ تن جی | ظہور حشر نہ کیوں ہو جو کلپڑی گنجی
حضور بلبلِ بستاں کرے نوانجی

جو گل فروش تھے اب ہیں وہ مالکِ صد باغ | جو مفلسِ ازلی تھے رکھیں ہیں عیش و فراغ
جو خاک روب تھے اب ان کا عرش پر ہے دماغ | یہ کاؤں کاؤں خوش آوے کسے جو مادہ زاغ
حضور بلبلِ بستاں کرے نوانجی

نظیر کا شہر آشوب

نظیر اکبر آبادی نے پینتالیس مخمس بند کا یک شہر آشوب کہا ہے، جس میں آگرے کے پیشہ وروں سپاہیوں اور امیر زادوں کی پریشان حالی بیان کی ہے۔ ان کے چند بند نقل کیے جاتے ہیں:

ہے اب تو کچھ سخن کا مرے کاروبار بند | رہتی ہے طبع سوچ میں لیل و نہار بند
دریا سخن کی فکر ہے موج وار بند | ہو کس طرح نہ منہ میں زباں بار بار بند
جب آگرے کی خلق کا ہو روزگار بند

اب آگرے میں جتنے ہیں سب لوگ ہیں تباہ | آتا نظر کسی کا نہیں ایک دم نباہ
مانگو عزیزو ایسے برے وقت سے پناہ | وہ لوگ ایک کوڑی کے محتاج ہیں اب آہ
کسب و ہنر کے یاد ہیں جن کو ہزار بند

اب تک جن شہر آشوبوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سے ابتدائی مفہوم کے شہر آشوبوں کو چھوڑ کر باقی سب شہر آشوب نادر شاہ اور احمد شاہ دُرانی کے حملوں سے دہلی کی تباہی اور اہل دہلی کی بدحالی کے اثر سے وجود میں آئے ہیں ان میں شہر آشوب کے ابتدائی مفہوم کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ یعنی ان میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ طبقاتی درجہ بندی میں یکا یک جو فرق آ گیا تھا اور اس سے امراء اور شرفا کے اقتدار اور سربلندی میں جو خلل پڑ گیا تھا، اس پر غم و غصے کا اظہار کیا گیا ہے۔ 57ء کے قیامت خیز ہنگامے نے دہلی کے زمین و آسمان

کو بدل کر کچھ کا کچھ کر دیا۔ آس پاس کے دیہاتیوں نے شہر میں گھس کر قتل و غارت کا بازار گرم کر کے شریف، معزز اور خوش حال باشندوں کو بڑی مصیبتوں میں مبتلا کر دیا اور انگریزوں نے دہلی کے بڑے بڑے نامی گرامی لوگوں کو پھانسی پر لٹکوا دیا۔ ان الم ناک اور دہشت خیز واقعات کے بیان میں بہت سی نظمیں کہیں گئیں۔ یہ نظمیں حقیقت میں دہلی مرحوم کے مرثیے ہیں۔ ان کو شہر آشوب کہنا کچھ بہت مناسب نہ تھا۔ لیکن اب شہر آشوب کے مفہوم میں اور وقعت پیدا ہوگئی اور وہ نظمیں بھی شہر آشوب کے دائرے میں آ گئیں، جن میں پیشہ وروں اور طبقوں کا تخصیص کے ساتھ ذکر نہیں ہے، بلکہ شہر کی تباہی کا عمومی انداز میں بیان ہے۔

صفی لکھنوی کا 'دہر آشوب'

لسان القوم سید علی نقی صفی لکھنوی نے اپنی مثنوی تنظیم الحیات مطبوعہ 1928 کے دیباچے میں اکتالیس شعر کا ایک 'دہر آشوب' لکھا ہے۔ اُس کے چند شعر نقل کیے جاتے ہیں:

پر شور و شر آج کل ہے آفاق ایسے بگڑے ہوئے ہیں اخلاق
اگلوں نے لکھے تھے 'شہر آشوب' مجھ کو لکھنا ہے 'دہر' آشوب
افریقہ و ایشیا و یورپ ہر خطہ سواد کفر سے گھپ
چھائی ہوئی مادّہ پرستی فرضی نقطہ خدا کی ہستی
کمتر ان میں خدا کے بندے اکثر حرص و ہوا کے بندے
فرماں برنفس ہر کہ و مہ باشندہ شہر و ساکن دہ

خاتمہ کلام

مسعود سعد سلمان سے شریر بن باسی تک تقریباً نو صدیاں گزریں۔ اس طولانی مدت میں فارسی اور اُردو میں بہت سے شہر آشوب کہے گئے ہوں۔ ان میں سے چند جو راقم کے علم میں آئے ان کا ذکر اور ان کے نمونے اس مقالے میں تاریخی ترتیب سے پیش کر دیے گئے ہیں۔ اس طرح 'شہر آشوب' کے مفہوم میں جو تبدیلیاں ہوتی رہیں اور اس کی ہیئت اور موضوع میں جو تنوع پیدا ہوتا رہا، اس کا ایک خاکہ قاریوں کے سامنے آگیا ہوگا اور یہی اس مقالے کا مقصد ہے۔

O

(اردو شاعری کا فنی ارتقاء: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، سنہ اشاعت: 1994، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

اردو رباعی کا فنی و تاریخی ارتقا

رباعی شاعرانہ اصطلاح میں اس صنف کا نام ہے جس کے چار مصرعوں میں ایک مکمل مضمون ادا کیا جاتا ہے رباعی کا وزن مخصوص ہے۔ پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرع میں قافیہ لانا ضروری ہے۔ تیسرے مصرع میں اگر قافیہ لایا جائے تو کوئی عیب نہیں۔ رباعی کے موضوعات کا کوئی تعین نہیں، اُردو فارسی کے شعرا نے ہر قسم کے خیال کو نظم کیا ہے۔ رباعی کے آخری دو مصرعوں بالخصوص چوتھے مصرعہ پر پوری رباعی کے حسن و اثر اور زور کا دار و مدار ہے۔ چنانچہ علمائے اَدب اور فصحائے سخن نے ان امور کو ضروری قرار دیا ہے۔ (مخزن الفوائد، ص 155 اور معیار البلاغت ص 155)

بعض نے رباعی کے لیے چند معنوی و لفظی خصوصیات کو بھی لازم جانا ہے۔ محمد بن قیس رازی نے لکھا ہے:

"بحکم آں کہ بنا آں بر دو بیت بیش نیست باید کہ ترکیب اجزاء درست و قوافی متمکن و الفاظ عذب و معانی لطیف باشد و از کلمات حشو و تجنیسات متکرر و تقدیم و تاخیرات ناخوش خالی بود۔" (المعجم فی معائیر الاشعار العجم، ص 288، چاپ تہران)

عروض کی مختلف کتابوں میں رباعی کے مختلف نام ملتے ہیں۔ رباعی، ترانہ اور دو بیتی۔ بعض نے چہار مصراعی، چہار بیتی، جفتی اور خصّی بھی لکھا ہے۔ ابتداً رباعی کے چاروں مصرے باہم مقفیٰ ہوا کرتے تھے۔ بعد ازاں تیسرے مصرع سے قافیہ حذف کر دیا گیا اور اسے رباعی خصّی کہنے لگے گویا چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں تو رباعی غیر خصی اور تیسرے مصرع میں قافیہ نہ ہو تو رباعی خصی کہیں گے۔ فارسی اردو کی رباعیات کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ رباعی خصی ہی مقبول رہی ہے۔ لیکن رباعی کے ابتدائی دور میں غیر خصی رباعی کہی جاتی تھی چنانچہ عنصری و فرخی

کے یہاں اس کے نمونے ملتے ہیں۔ بعض نے خصی کو مصرع اور غیر مصرع بھی نام دیا ہے۔
رباعی کا ابتدائی نام ترانہ ہے۔ قدر بلگرامی بہ حوالۂ میزان الافکار و خزانۂ عامرہ لفظ ترانہ کا ماخذ تر قرار دیتے ہیں لیکن یہ توجیہ درست نہیں معلوم ہوتی۔
شمس الدین محمد بن قیس رازی کے حوالہ سے صاحب بحرالفصاحت لکھتے ہیں:

"ترانہ اس کو اس لیے کہتے ہیں کہ ارباب موسیقی نے اس وزن پر اچھے اچھے راگ بنائے ہیں عربی میں ایسے اشعار کو قول بولتے ہیں۔"

(بحرالفصاحت ص 272)

موجودہ رباعی کے وجود میں آنے سے قبل ایران قدیم میں ایک وزن ایسا رائج تھا جس کا مصرع دو رکنی ہوتا تھا گویا موجودہ رباعی کا چار رکنی مصرعہ قدیم وزن کے دو مصرعوں کے برابر ہوتا تھا۔ اس طرح موجودہ چار رکنی مصرعوں کے دو بیت اس وقت پورے چار بیت شمار کیے جاتے تھے اور اسی قدیم وزن کی رعایت سے رُباعی کا نام چہار بیتی رکھا گیا۔ حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں:

"قدیم الایام میں ایران میں ایک خاص قسم کی نظم جس کو چہار بیتی کہا جاتا تھا رائج تھی اس کے اوزان سے عربی اوزان غالباً متخرج نہیں بلکہ ایران زا اور مقامی معلوم ہوتے ہیں قدما ہزج کے ذیل میں ان کا شمار کرتے تھے۔ تعداد میں وہ چار شعر ہوتے تھے۔ اور چاروں شعروں میں قافیہ لانا ضروری سمجھا جاتا تھا۔ متاخرین نے اس میں یہ ترمیم کی کہ اس کے وزن مربع کو مثمن قرار دیا جس کا قدرتی نتیجہ یہ نکلا کہ ان چار ابیات کی تعداد دو شعروں میں محدود ہوگئی۔"

محمود شیرانی کا یہ بیان خواجہ نصیرالدین طوسی کی معیارالاشعار سے ماخوذ ہے۔
ایران کی جدید عروضی کتب سے بھی۔ اس کی تصدیق ہوتی ہے چنانچہ ڈاکٹر پرویز نائل لکھتے ہیں:

"امام از قرآئن بسیار متواں حکم کرد کہ ایں بنار امخض معینی نگذاشتہ بلکہ ایں نوع شعر از مدتہا قبل در ایران شایع و رائج بود۔"

(تحقیق انتقادی در عروض فارسی، ص 104، مطبع تہران)

جس قدیم چہار بیتی یا چہار مصراعی کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ اس کے دو مصرعوں کو متاخرین

نے بیت شمار کیا اور اس طرح چہار بیتی کو دو بیتی کہا جانے لگا۔

(قدر بلگرامی بحوالۂ خزانۂ عامرہ اور میزان الافکار)

ترانہ، چہار بیتی یا دو بیتی کا عربی نام ہے اور فارسی اردو دونوں کی شعری مصطلحات میں علمائے فن نے اس کی مختلف توجیہیں کی ہیں۔ صاحب بحرالفصاحت کا بیان ہے کہ:

''بدائع الافکار فی صنائع الاشعار میں مولانا حسین کاشفی واعظ نے لکھا ہے کہ رباعی اس کو اس لیے کہتے ہیں کہ یہ بحر ہزج سے مخصوص ہے اور بحر ہزج عرب کے شعروں میں چار اجزا پر ختم ہوتی تھی۔'' (بحرالفصاحت، ص 273)

محمود شیرانی اس سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''چونکہ ہزج عربی میں مربع الارکان آتی ہے اس بنا پر اس کو رباعی کہنے لگے۔ صحیح نہیں کیونکہ عربی میں یہی ایک بحر تو نہیں ہے جو مربع آتی ہے اس میں تو اکثر بحریں استعمال ہوتی ہیں پھر ہزج کی کیا خصوصیات رہی اس کے علاوہ رباعی کی ابتدا فارسی سے ہوتی ہے نہ کہ عربی سے۔ اس لیے اس کا نام رکھنے میں عربی خوانوں نے چہار بیتی کی تقلید کی ہے۔''

(تنقید شعرالعجم، ص 562)

یہ ضروری نہیں کہ چاروں مصرعے چوبیس میں سے کسی ایک ہی وزن میں ہوں۔ چوبیس اوزان کے باہم اشتراک سے بے شمار شکلیں پیدا ہوں گی۔ صاحب بحرالفصاحت نے بتایا ہے کہ کم از کم بیاسی ہزار نو سو چوالیس شکلیں پیدا ہوتی ہیں جن کے اوزان یا ترتیب مصاریع میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور رہے گا۔ اوزان کی اتنی کثرت و دقت کے سبب کبھی کبھی بڑے بڑے اساتذہ نے رباعی میں دھوکا کھایا ہے۔

رباعی کے وزن و تقطیع کے لیے یہ آسان طریقہ ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ رباعی کے ہر مصرع کا پہلا رکن مفعولن یا مفعول ہوگا اور آخری رکن میں فعل فاع یا فع ضرور آئے گا۔ مصرع کے درمیان بقیہ اوزان مفاعلن، مفاعیل، مفاعیلن، فعول اور فاعلن میں سے کوئی دو آئیں گے۔ یہ خیال غلط ہے کہ رباعی کا وزن صرف لاحول ولا قوۃ الا باللہ ہے۔ صرف اس قدر درست ہے کہ رباعی کے چوبیس وزن میں سے ایک وزن یہ بھی ہے اور رباعی کے بعض مصرعے اس وزن پر ہو سکتے ہیں۔

اس امر میں علمائے فن متفق ہیں کہ رباعی خاص اہلِ عجم کی ایجاد ہے عربی میں یہ وزن پہلے موجود نہ تھا۔ سید سلیمان ندوی نے تذکرہ دولت شاہ کے ابو دلف، کو ابو دلف عجلی تصور کر کے سہواً رباعی کو مامون و معتصم باللہ کے عہد سے جاملایا ہے اور رباعی کو عربی الاصل ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ حافظ محمود شیرانی نے بڑی تحقیق و تجسس سے فارسی محققین کے اقوال جمع کر کے سید سلیمان ندوی کے خیالات کی تردید کی ہے۔ ہر چند رودکی رباعی کا موجد اور پہلا شاعر مانا جاتا ہے۔ لیکن اس کی کوئی ایسی رباعی ابھی تک دستیاب نہیں ہوسکی جسے وثوق کے ساتھ رودکی سے منسوب کیا جاسکے۔ مجمع الفصحا میں رضا قلی قطب شاہ نے رودکی کی یہ رباعی درج کی ہے۔

فارسی کے مشہور رباعی نگاروں میں عمر خیام اور سرمد کا نام سرفہرست آتا ہے، علاوہ بریں سلطان ابوسعید ابوالخیر۔ سحابی، نجفی اور نظامی کی رباعیاں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اس جگہ ہم ان کی رباعیات کی خصوصیات کا ذکر غیر ضروری سمجھتے ہیں اور براہِ راست اردو رباعی کی جانب رجوع ہوتے ہیں۔

اردو کے دوسرے اصنافِ سخن قصیدہ۔ مثنوی اور غزل کی طرح رباعی بھی فارسی سے اردو میں آئی ہے۔ بہت دنوں تک فارسی کے زیر اثر اردو رباعی کی جانب کوئی خاص توجہ نہیں کی گئی۔ پھر بھی اردو نظم کے تاریخی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ اردو شاعری کے بالکل ابتدائی دور میں بھی رباعیاں کہی جاتی تھیں۔ چنانچہ اردو کے پہلے بادیوان شاعر محمد قلی قطب شاہ (988ھ تا 1020ھ) کے کلیات میں متعدد رباعیاں موجود ہیں اور چونکہ قلی قطب شاہ سے پہلے کسی شاعر کا ایسا کلام دستیاب نہیں ہوا جو قلی قطب شاہ سے اولیت کا سہرا چھین سکے۔ اس لیے اردو شاعری کے اسی باوا آدم کو اردو رباعی کا پہلا شاعر سمجھنا چاہیے۔ محی الدین قادری زور نے 'اردو شہ پارے' میں محمد قلی کے ہمعصر ملا وجہی کو پہلا شاعر یا پہلو رباعی گو کہیں نہیں لکھا پھر بھی بعض نے غلطی سے ملا وجہی کو اردو کا پہلا رباعی گو سمجھ لیا ہے۔

مختصر یہ کہ محمد قلی کے یہاں خمریہ، نعتیہ، مدحیہ اور عشقیہ ہر رنگ کی رباعیاں موجود ہیں۔ ان رباعیوں کی زبان زیادہ تر دکھنی ہے۔ کچھ رباعیاں البتہ کافی سلاست و روانی رکھتی ہیں۔

درد، سودا اور میر نے اگرچہ ضمنی طور پر رباعیاں کہی تھیں۔ پھر بھی ان میں ایسے شعری محاسن جمع ہو گئے تھے کہ رباعی کے امکانات کو وسیع کرنے میں ضرور مدد ملی ہوگی۔ درد کی رباعیاں اگرچہ تعداد میں بتیس تینتیس ہوں گی مگر تمام کی تمام منتخب ہیں۔ جس طرح ان کی غزل

میں مشکل سے کوئی شعر بھرتی کا ملے گا۔ بالکل اسی طرح ان کی رباعیوں میں بھی رطب و یابس نظر نہیں آتا۔ کوئی چیز بیکار یا بے لطف نہ ملے گی یوں تو درد صوفی منش آدمی تھے لیکن ان کی طبیعت میں سوز و گداز فطری تھا۔ تصوف کے مسائل بداہتاً خشک سہی لیکن درد کی عاشقانہ طبیعت نے اس موضوع میں بھی دلکشی اور چاشنی پیدا کر دی ہے۔ ان کی رباعیاں اگرچہ تعداد میں کم ہیں لیکن بقول مولوی عبدالباری آسی "ان میں غزلوں سے زیادہ سوز و ساز ہے۔" مثلاً:

اے درد یہ درد جی سے کھلونا معلوم　　جوں لالہ جگر سے داغ دھونا معلوم
گلزار جہاں ہزار پھولے لیکن　　میرے دل کا شگفتہ ہونا معلوم　(درد)

میر تقی میر کے کلیات مطبوعہ نولکشور 1892 میں سوا سو کے قریب رباعیاں ہیں۔ کچھ رباعیاں اہلِ بیت کی شان میں ہیں۔ بعض میں محض شاعرانہ تعلّی کا اظہار کیا گیا ہے لیکن اکثر رباعیاں خالص عشقیہ ہیں جن میں میر کی غزل کی شان نمایاں ہے۔ میر کا اصل میدان غزل ہے لیکن ان کی بعض رباعیوں میں بھی وہی سوز و گداز پایا جاتا ہے، جو ان کے غزل کا طرۂ امتیاز ہے۔ میر حسن نے 'تذکرۂ شعرائے اردو' میں میر کی کئی عمدہ رباعیاں دی ہیں۔ دو رباعیاں یہ ہیں:

کاہے کو کوئی خراب خواری ہوتا ہے　　کاہے کو کسی پہ جان بھاری ہوتا
دل خواہ ملاپ ہوتا تو ملتے　　اے کاش کے عشق اختیاری ہوتا

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے　　خونناً بہ کشی مدام کی ہے ہم نے
یہ مہلت کم کم جس کو کہتے ہیں عمر　　مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

سودا ہمہ گو تھے اور اگرچہ ان کے ہاں بھی رباعیات کی معتد بہ تعداد موجود ہے۔ لیکن ان کی رباعیات کا نہ کوئی خاص رنگ ہے اور نہ درد و میر کی طرح ان میں زور و اثر ہے۔ شیخ چاند سودا کی رباعی کے متعلق لکھتے ہیں:

> "سودا کے کلیات میں تقریباً اسی رباعیاں ہیں جن کے موضوعات مختلف ہیں۔ مدح، ہجو، مذہب، اخلاق و عشق و محبت، شاعرانہ تعلّی اور ذاتی حالات۔ ان کی رباعیوں کا کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ سودا کی رباعی میں اوصاف موجود ہیں۔ لیکن ان کا مقابلہ انیس و دبیر یا دوسرے اساتذہ کی رباعیوں سے نہیں کر سکتے۔" (سودا از شیخ چاند خاں)

سودا کی یہ رباعی زبان زدِ خلائق ہے:

سودا ہے دنیا تو بہ ہر سو کب تک — آوارہ ازیں کوچہ بآں کوکب تک
حاصل یہی اس سے نہ کہ دنیا ہووے — بالفرض ہوا یہ بھی تو پھر تو کب تک (سودا)

انیس، دبیر، غالب، مومن اور ذوق وغیرہ کا عہد البتہ رباعی کے لیے ثابت ہوا۔ غالب، ذوق، مومن، انیس اور دبیر جیسے باکمال شعراء نے جہاں غزل وقصیدہ اور مرثیہ کو بامِ عروج پر پہنچایا وہاں رباعی جیسی پس افتادہ صنفِ سخن کو بھی ترقی کی راہ پر لگادیا۔ دہلی اور لکھنؤ دونوں ادبی مرکزوں میں رباعی کو فروغ نصیب ہوا۔ اہلِ لکھنؤ نے خاص طور پر رباعی کی جانب توجہ کی۔ رباعی اب محض ضمنی صنفِ سخن نہ رہی تھی بلکہ انیس و دبیر کی کوشش نے دوسرے اصناف سخن کی طرح رباعی کو بھی اہم اور قابلِ قدر صنفِ سخن بنا دیا۔ اس دور میں پہلی مرتبہ اردو رباعی کے مباحث کا تعین ہوا اور عاشقانہ جذبات وصوفیانہ خیالات کے ساتھ رباعی میں واقعات کربلا اور ان کے متعلقات و اثرات کا ذکر آنے لگا۔ چنانچہ واقعاتِ کربلا کی مدد سے اہلِ بیت کی مدحت کے ساتھ صبر وشکر، عزم واستقلال، وفاداری، اخوت، جاں بازی، جاں سپاری، ایثار وقربانی، حق پرستی اور جہاد، راست بازی اور صداقت، عجز وانکساری اور ظلم وشقاوت کی ندامت کے مختلف موضوعات رباعی میں شامل ہوگئے۔ اس طرح رباعی تصوف اور عشق کے دائرے سے نکل کر زندگی کی اخلاقی قدروں کی ترجمان بن گئی۔ لکھنوی شعرا میں انیس و دبیر نے رباعی کو نہ صرف معنوی اعتبار سے وسعت دی بلکہ غزل، قصیدہ اور مرثیہ کی طرح اس صنف کو عوام سے روشناس بھی کرایا۔ رباعی کی اس مجلسی مقبولیت نے اس کی ترقی کے لیے نئی راہیں کھول دیں اور لکھنو کے شعراء جو رباعی سے پرہیز کرتے تھے۔ انیس و دبیر کی تقلید میں رباعیاں کہنے لگے۔ انیس کے مجموعہ کلام میں تقریباً ساڑھے پانچ سو اور دبیر کے یہاں دوسو کے قریب رباعیاں ہیں۔ اکثر رباعیاں مخصوص مذہبی معتقدات شاعرانہ تعلّی کے اظہار اور مجلسی داد وتحسین حاصل کرنے کے لیے کہی گئی ہوں اور جب تک ان کے مذہبی عقائد مجلسی لوازم اور رباعی کے شانِ نزول ان کے مواقع اور پس منظر سے واقفیت نہ ہو ان کی رباعیوں سے لذت اندوز ہونا مشکل ہے۔ لیکن جن رباعیوں میں صداقتِ عامہ اور مصلحانہ جذبات کو شاعرانہ طرز بیان کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ وہ اپنے زورِ اثر برجستگی سلاست اور روانی کے اعتبار سے آپ اپنا جواب ہیں:

پہنچا جو کمال کو وطن سے نکلا　　قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا
تکمیلِ کمال کی غریبی ہے دلیل　　پختہ جو ثمر ہوا چمن سے نکلا　(دبیر)

دل کو آرام بے قراری سے ملا　　سینہ کو سرور آہ وزاری سے ملا
گلزارِ جہاں میں سرفرازی پائی　　یہ پھل مجھے نخلِ خاکساری سے ملا　(میر انیس)

دہلی میں اگر چہ غالب، مومن، ذوق، ظفر اور شیفتہ جیسے صاحبِ کمال موجود تھے لیکن غزل کے آگے مومن کے علاوہ کسی نے رباعی کی جانب توجہ نہیں کی۔ غالب کے دیوان میں کل پندرہ سولہ رباعیاں ہوں گی۔ کسی میں حمد ہے کسی میں نعت۔ کوئی بہادر شاہ کی شان میں ہے کوئی مونگ کی دال کی تعریف میں۔ کسی میں شاعرانہ تعلّی ہے اور کسی میں غم روزگار کا رونا۔ غرض ان کی رباعیوں میں وہ شاعرانہ بلندی جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے مفقود ہے۔

ذوق کی رباعیاں البتہ غالب سے بہتر ہیں۔ روزمرہ اور محاورہ کی زبان کی لطف غزل کی طرح رباعی میں بھی موجود ہے۔ اگر چہ مضمون کے لحاظ سے زیادہ رباعیاں صرف اہل بیت کی تعریف اور حمد و نعت کے رنگ میں کہی گئی ہیں۔ ذوق کی یہ رباعی بہت مشہور ہے:

اس جہل کا ہے ذوق ٹھکانہ کچھ بھی　　دانش نے کیا دل کو دانا کچھ بھی
ہم جانتے تھے علم سے کچھ جانیں گے　　جانا تو یہ جانا کہ نہ جانا کچھ بھی

انیس و دبیر کی بڑھتی ہوئی مقبولیت و شہرت نے دوسرے شعراء کو بھی اس جانب متوجہ کیا اور باعی مجالسِ عزا کے حلقہ سے نکل کر عام ادبی جلسوں اور مشاعروں میں جگہ پانے لگی۔ اب تک رباعی واقعات کربلا اور ان کے متعلقات تک محدود تھی لیکن چونکہ کربلا کا سانحۂ عظیم بنی نوع انسان کے لیے ایک مستقل درسِ زندگی کی حیثیت رکھتا ہے اس لیے عملی طور پر اخلاقی اور سماجی سدھار کے اس باب میں بہت سے پہلو نکل آئے اور حالی اکبر جیسے ادبی وقومی مصلحین نے اس صنفِ سخن کو اصلاحی اور تعمیری کاموں کے لیے شعوری طور پر منتخب کرلیا۔

حالی واکبر دونوں نے سعدی کی طرح اخلاقیات کو شاعرانہ انداز سے رباعی کا موضوع بنایا اور اس صنف کو حسن و عشق کے لوازم و واقعاتِ کربلا و مدح اہلِ بیت کے مخصوص دائرے سے نکال کر زندگی کے تمام پہلوؤں پر محیط کردیا۔

دورِ حاضر کو رباعی کے عروج وفروغ کا دور کہنا چاہیے۔ حالی واکبر کے زیرِ اثر اکثر شعراء

اس طرف متوجہ ہوئے اور چند ہی دن میں رباعیات کے پورے پورے مجموعے منظرِ عام پر آنے لگے۔ اس عہد میں امجد حیدرآبادی، جوش، فانی، سیماب، فراق، محروم، رواں، آسی اور یگانہ وغیرہ خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ حسرت، اصغر اور جگر نے اس طرف توجہ نہیں کی۔

کلیاتِ فانی میں دوسو کے قریب رباعیاں ہیں۔ اس میں وہی حسرت خیزی، یاس انگیزی، غم کوشی، سوز و گداز اور درد واثر ہے جو ان کی غزل کی جان ہے فانی کی رباعیاں قدما اور متوسطین کی رباعیوں کی یاد دلاتی ہیں اور لفظی و معنوی محاسن سے مالا مال ہیں۔ ان کی بعض رباعیوں میں عقائد مذہبی، ذاتی حالات اور شاعرانہ تعلّی کا بھی اظہار کیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے یہاں غزل کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ ایک رباعی ملاحظہ ہو:

بجھتی ہی نہیں شمع جلے جاتی ہے — کٹتی ہی نہیں رات ڈھلے جاتی ہے
جاری ہے نفس کی آمد و شد فانی — سینے میں چھری ہے کہ چلے جاتی ہے

سیماب کی رباعیوں میں حسن و عشق کا ذکر نہیں۔ بلکہ سیاسی، قومی اور جنگی رجحانات کی آئینہ داری ہیں۔ ایک رباعی دیکھیے:

انسان بنا تھا عیش و عشرت کے لیے — اور اب محتاج ہے مسرت کے لیے
یہ چاند یہ سورج یہ زماں اور مکاں — سب اس کے لیے یہ جنگ و غارت کے لیے

جگت موہن لال رواں (1887 تا 1931) کی رباعیاں خاص حیثیت رکھتی ہیں۔ رواں ان لوگوں میں ہیں جنھوں نے اوّل اوّل شعوری طور پر رباعی کو اپنایا اور اپنے ہم عصروں کی توجہ اس پس افتادہ صنف کی جانب مبذول کرائی۔ رواں کے خیالات چکبست سے ملتے جلتے ہیں وطنی سیاسی اور قومی تصورات ان کے یہاں اکثر جگہ جھلکتے ہیں۔ ہندو تہذیب، مذہبی روایات، مقامی فطری مناظر، قومی و تاریخی سانحات اور مقامی رنگ روپ کو اردو شاعری میں داخل کرنے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ زبان کی صفائی اور لفظی صناعی پر وہ اکثر زور دیتے ہیں۔ مثلاً:

تابع ہمیں عقل کا کیے دیتی ہے — آزادیِ دل فنا کیے دیتی ہے
تہذیب کی عظمتوں سے ہم باز آئے — فطرت سے ہمیں جدا کیے دیتی ہے

امجد حیدرآبادی البتہ اس دور میں اردو رباعی کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے اس صنفِ سخن کی طرف خصوصی توجہ کی ہے۔ جوش اور فراق کا بھی بڑا احسان ہے۔ لیکن فراق پہلے غزل گو ہیں

اور بعد کو رباعی گو ہیں۔ ان کی رباعیات کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ امجد کو رباعی کے فن پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔ جو فنی پختگی ان کے یہاں ملتی ہے وہ کسی کے یہاں نظر نہیں آتی۔ لوگ رباعی کے وزن سے گھبراتے ہیں۔ رباعی کے وزن میں غالب جیسا شخص دھوکا کھاتا ہے۔ لیکن امجد ہیں کہ نظمیں بھی رباعی کے وزن میں کہتے ہیں۔ ان کے مجموعہ کلام میں کئی نظمیں رباعی کی بحر میں ہیں۔ امجد صوفی منش، قانع، متوکل، خدا ترس آدمی ہیں۔ ان کے موضوعات اگرچہ تصوف، توحید، عشق حقیقی اور عرفانِ سرمدی تک محدود ہیں۔ پھر بھی پھیکا پن کہیں نہیں بلکہ ایک ایسی رندانہ سرمستی اور ایسی عارفانہ سرمستی رچی ہوئی ہے جو معمولی سے معمولی بات میں غزل کا سا کیف واثر بھر دیتی ہے۔ مولوی وحیدالدین سلیم پانی پتی ان کو زندہ سرمد کہ کرتے تھے۔

اس جگہ امجد کی ہم دو رباعیاں نقل کرتے ہیں:

انسان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں نادان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں
لاحول ولا قوۃ الا باللہ شیطان سمجھتا ہے کہ میں بھی کچھ ہوں

ہیں مستِ شہود تو بھی میں بھی ہیں مدعیِ نمود تو بھی، میں بھی
یا تو ہی نہیں جہاں میں یا میں ہی نہیں ممکن نہیں دو وجود تو بھی میں بھی

جوش پہلے غزل کی طرف مائل ہوئے اور پھر نظم کی طرف اور شاید حیدرآباد کے قیام میں امجد کے زیر اثر رباعی کو اپنالیا۔ فکری تسلسل وحدت خیال، زورِ بیان اور شکوہ الفاظ رباعی کی بنیادی ضرورتیں ہیں اور چونکہ یہ چیزیں جوش میں طبعاً موجود ہیں۔ اس لیے انھوں نے نظم کی طرح رباعی میں بھی جلد ایک ممیز جگہ پیدا کرلی جس طرح امجد موضوع اور مواد کے اعتبار سے سرمد کے قریب ہیں اسی طرح جوش اپنی رندانہ جسارت کی وجہ سے عمر خیام سے قریب ہیں۔ جوش نے تصوف، فلسفہ، رموزِ فطرت، اسرارِ حقیقت عرفانِ ذات، شراب، اس کے لوازم و شباب اور اس کے متقضیات کے مختلف پہلوؤں پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ مثلاً:

دل ہوتا ہے رو براہ گاہے گاہے رو لیتے ہیں بھر کے آہ گاہے گاہے
اس ڈر سے خودی خدا نہ بن جائے کہیں کرلیتے ہیں ہم گناہ گاہے گاہے

رنگ نظارہ کرلوں مرتے مرتے بھی اک اشارہ کرلوں
ساقی کا بہر

آدم کا میں ناخلف ہوں فرزندا اے جوش عصیاں سے اگر کبھی کنارا کرلوں

فراق جدید اُردو غزل کے بانیوں میں ہیں۔ نئے سماجی اور نفسیاتی حقائق کو حیات خیز رومانیت اور کیف آور تغزل کے ساتھ شاعری میں رچنے کا سہرا انھیں کے سر ہے۔ ان کی رباعی نگاری کی عمر دوسرے ہم عصروں کے مقابلہ میں بہت کم ہے۔ پھر بھی وہ اپنی فنی بصیرت اچھوتے اسلوب اور موضوع کی ندرت کے سبب بہت جلد صفِ اوّل کے اردو رباعی نگاروں میں شامل ہو گئے۔

فراق کی رباعیاں معنوی حیثیت جوش و امجد دونوں سے مختلف ہیں۔ امجد کی روحانیت جوش کی آتش نفسی اور انقلاب انگیزی سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ وہ طبعًا جمال پرست و رومان پسند واقع ہوئے ہیں اور ان کا یہی شدید جمالیاتی احساس اور عمیق رومانی تفکر جو فطرت کے پیکر سادہ سے حسن پرکار کے رنگا رنگ پہلو پیدا کرلیتا ہے، ان کی رباعیات کا طرۂ امتیاز ہے۔ معاملات محبت کی شاعرانہ تعلیل فطرت کی ترجمانی اور حسن مجسم کو سامنے لا کھڑا کرتے ہیں اور رباعی نگاری میں مصوری کی شان پیدا کر دیتے ہیں۔

فراق نے رباعیات کو شعوری طور پر قدیم ہندو ثقافت اور معاشرت کا ترجمان بنانے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس کے لیے انھوں نے بعید از قیاس استعارات و تلمیحات اور نامانوس سنسکرت الفاظ کا بھی کثرت سے استعمال کیا ہے:

رس میں ڈوبی تو اور نکھری شوخی ڈھل کے شبنم سے جیسے کھلتی ہو کلی
معصوم ہے کتنی روٹھ جانے کی ادا آنکھوں میں سرشک اور ہونٹوں پہ ہنسی

پلکوں سے پڑ رہی ہے امرت کی پھوار جوبن میں بسنت کے ترنگوں کی بہار
یہ دیپ شکھا سی ناک کلیکا سے ادھر وہ رنگ کہ کر رہی ہے اوشا سرنگار

خواجہ دل محمد دل، صفیہ شمیم ملیح آبادی، حیدر دہلوی، وحشت کلکتوی، فارغ بخاری، پروفیسر درسیف الدین سیف، جگن ناتھ آزاد اور اقبال حسین شوقی بھی بہ حیثیت رباعی نگار عہد حاضر کی نمائندگی کرتے ہیں۔

○

(اردو شاعری کا فنی ارتقاء: ڈاکٹر فرمان فتح پوری، سنہ اشاعت: 1994، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

نظم کیا ہے؟

اس سوال کا مدعا یہ معلوم کرنا نہیں ہے کہ وہ چیز کیا ہے جسے نظم (یعنی منظوم کلام) کہتے ہیں۔ یعنی اس سوال کا مقصد یہ نہیں ہے کہ نظم کی وجودیات (Ontology) سے بحث کی جائے۔ نظم با معنی ہوتی ہے کہ نہیں؟ نظم کے معنی اس کے اندر ہوتے ہیں یا باہر؟ نظم کے موضوع کو اس کے معنی کہہ سکتے ہیں کہ نہیں؟ نظم کے ذریعہ ہمیں علم حاصل ہوتا ہے یا تجربہ؟ اگر تجربہ، تو اس تجربے کو کسی طرح کا علم (یعنی ایسی معلومات جس کی روشنی میں عام احکامات لگائے جاسکیں) کیوں نہیں کہہ سکتے؟ اگر نہیں، تو کیا نظم میں جو کچھ بیان ہوتا ہے اس کا سچ ہونا بھی ضروری نہیں؟ اور اگر نہیں تو پھر نظم کے صحیح پن (validity) کے لیے ہمارے پاس کیا دلائل ہیں؟ پھر نظم میں جو بات بیان ہوتی ہے کیا وہ بات اور نظم کا لفظی بیان ایک ہی حکم رکھتے ہیں؟ وغیرہ۔ ان سوالات کا تعلق صرف نظم سے نہیں بلکہ پوری شاعری سے ہے۔ ان کے برخلاف سوال 'نظم کیا ہے؟' کے ذریعے میں چند مباحث ایسے چھیڑنا چاہتا ہوں جن کا تعلق صرف اس صنف سخن سے ہے، جس کو ہم اردو والے 'نظم' کہتے ہیں یعنی میری بحث 'نظم' نامی صنف سخن کی شکلیات (morohology) اور شناسیات (taxonomy) سے ہوگی۔

میں یہ مان کر چلتا ہوں کہ بعض بنیادی باتوں پر ہم سب کا اتفاق ہے۔ مثلاً ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال کا 'مرثیہ داغ' مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے۔ یہ اس طرح کا مرثیہ نہیں ہے جس طرح کا مرثیہ مثلاً میر انیس لکھتے تھے۔ جس سوال کے جواب پر ہمارا اتفاق شاید نہ ہو وہ یہ ہے کہ اگر 'مرثیہ داغ' از اقبال، اور ''درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے'' از غالب دونوں مرثیے ہیں تو کیا یہ دونوں ایک ہی طرح کی نظم بھی ہیں یا نہیں؟ اسی طرح اس سوال کے جواب پر بھی اتفاق شاید نہ ہو کہ اگر اقبال کا 'مرثیہ داغ' مرثیہ ہے اور نظم بھی ہے، تو کیا میر انیس

کے مرثیے بھی نظم ہیں؟ اسی طرح ہم سب تسلیم کرتے ہیں کہ سنائی کے اتباع میں لکھی ہوئی اقبال کی تخلیق ''سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا'' نظم ہے۔ لیکن جس سوال کے جواب پر اتفاق شاید نہ ہو وہ یہ ہے کہ اگر یہ نظم سنائی کے قصیدے کے طرز پر لکھی گئی ہے تو اسے قصیدہ کیوں نہ کہا جائے؟ اور اگر ترکی، ایرانی طرز پر ایک طویل طنزیہ شہر آشوب لکھ کر سودا نے اسے 'قصیدہ در تضحیک روزگار' کا نام دے دیا تو کیا یہ ضروری ہے کہ ہم بھی اس کو قصیدہ کہیں؟ یا اگر فرض کیجیے کہ ہم اسے قصیدہ نہ کہیں، شہر آشوب کہیں، تو کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ شہر آشوب نظم ہے اور قصیدہ نظم نہیں ہے، صرف قصیدہ ہے؟ لیکن ایک سوال یہ بھی ہے کہ آیا کسی تحریر کی قسمات (typology) کا دار و مدار شاعر کے عندیے پر ہے؟ یعنی اگر سودا نے اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام دیا تو کیا ہم بھی اسے قصیدہ کہنے پر مجبور ہیں؟ اور اگر اقبال نے اپنی ایک منظوم تحریر کو قصیدے کا نام نہیں دیا تو کیا ہم بھی اس بات پر مجبور ہیں کہ ہم اس کو قصیدہ نہ کہیں۔ چاہے اس تحریر میں قصیدے کے معروف عناصر موجود ہوں؟ اگر ایسا ہے تو ہم اس بات پر مجبور ہیں کہ اقبال کی چار مصرعے والا ان اردو فارسی نظموں کو جو مفاعیلن مفاعیلن فعولن کے وزن پر ہیں، رباعی کہیں، کیوں کہ اقبال نے انھیں رباعی ہی کہا ہے۔ اسی طرح ہم اس بات پر مجبور ہیں کہ حالی کے مرثیۂ دہلی کو شہر آشوب نہ کہیں بلکہ غزل کہیں کیوں کہ انھوں نے اسے شہر آشوب کا عنوان نہیں دیا ہے اور یہ منظومہ ان کے کلیات غزلیات میں درج ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کو اپنے کلام کی قسمیات متعین کرنے کا کچھ حق تو ہوتا ہے، لیکن اسے اس قدر حق ہم نہیں دے سکتے کہ وہ مروج یا مقبول اقسام کو من مانے ناموں سے پکارے اور ہر بار ہمیں اس دردسر میں مبتلا ہونا پڑے کہ اگر اقسام کا تعین شاعر ہی کرتا ہے تو اقسام کی ضرورت کیا ہے؟ جس شاعر کا جو جی چاہے کرے، اپنی ایک تخلیق کو قصیدہ کہے اور اسی طرح کی دوسری تخلیق کو مثنوی کہے، تیسری کو غزل کہہ دے، لیکن یہاں یہ مشکل ہے کہ ہر قسم کے شعر کے ساتھ مختلف طرح کی توقعات وابستہ ہوگئی ہیں اور قاری ان توقعات کی روشنی میں ہی ہر تخلیق کے ساتھ معاملہ کرتا ہے۔ احتشام صاحب نے اپنی ایک یاس آلود غزل کو اسی لیے 'بہ یادویت نام' کا عنوان دے دیا تھا کہ قاری اسے ان توقعات کی روشنی میں نہ پڑھے جو غزل کے ساتھ وابستہ ہیں اور جن کی روشنی میں وہ تخلیق غیر ترقی پسند ٹھہر سکتی تھی۔ اقسام شعر کے ساتھ جو توقعات وابستہ ہوگئی ہیں ان کی بنیاد کچھ تو خود ان اقسام پر ہے اور کچھ ان اقسام کی وضاحت کرنے والوں پر یعنی جب بے ربط لیکن ہم

قافیہ اشعار پر مشتمل ایسی بہت سی تحریریں سامنے آئیں جن میں حسن وعشق کا تذکرہ تھا اور ان کو غزل کا نام دیا جاتا رہا، تو ہم نے یہ توقع وابستہ کر لی کہ غزل وہ تحریر ہے جس میں عشقیہ مضامین والے ہم قافیہ لیکن بے ربط اشعار ہوتے ہیں۔ دوسری طرف فارسی اقسام شعر کی وضاحت کرنے والوں نے بعض بلند آہنگ، تعریفی یا تنقیصی یا اخلاقی مربوط اشعار والی نسبتاً طویل تحریروں کو قصیدے کا نام دے دیا، حالاں کہ عربی میں (جہاں سے یہ لفظ اور اصطلاح ماخوذ ہے) قصیدہ نام کی کوئی صنف سخن ہے ہی نہیں۔ لیکن چونکہ اقسام شعر پر لکھنے والوں نے ایک خاص طرح کی نظموں کو قصیدہ کہہ دیا، اس لیے لفظ قصیدہ سے ایک خاص طرح کی توقعات وابستہ ہو گئیں۔

مشکل تب پیدا ہوتی ہے جب شاعر یا اقسام شعر پر لکھنے والا کوئی شخص، کسی رائج قسم شعر پر وہ توقعات عائد کرنا چاہتا ہے جو اس سے اب تک وابستہ نہ تھیں۔ اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے بالکل متغائر ہوں تو انتشار اور افراتفری اور غلط فہمی پیدا ہوتی ہے اور اگر وہ توقعات پچھلی رائج توقعات سے کسی نہ کسی طرح کی ہم آہنگی رکھتی ہوں تو آہستہ آہستہ نئی توقعات بھی رائج ہو جاتی ہیں۔ کلیم الدین صاحب نے غزل پر وہ توقعات عائد کرنا چاہیں جو پچھلی توقعات سے بالکل متغائر تھیں اور چونکہ کلیم الدین صاحب نے اپنی بات بڑے حتمی انداز میں اور مغربی ادب کے حوالوں سے کہی اور ان کے زمانے میں مغربی (بلکہ انگریزی) ادب کے اصول بڑے مقدس اور محترم تھے، اس لیے کلیم الدین صاحب کی بات سے غیر معمولی انتشار پیدا ہوا اور اس کے اثرات اب تک باقی ہیں۔ اس معنی میں کہ لوگ اب تک یہ کوشش کرتے ہیں کہ کلیم الدین صاحب کا لگایا ہوا الزام غلط ثابت ہو جائے اور غزل میں اس ربط و انتظام کا وجود ثابت کیا جائے جو کلیم الدین صاحب کے بقول نظم کی شاعری (یعنی بڑی شاعری کا) خاصہ ہے۔ ہماری منفعل ذہنیت کو اپنی گناہ گاری کا اس درجہ یقین تھا کہ ہم لوگوں نے یہ بھی غور نہ کیا کہ کیا مغربی ادب میں نظم کا واقعی وہی تصور ہے جو کلیم الدین صاحب بیان کر رہے ہیں؟ واقعہ یہ ہے کہ مغربی ادب میں نظم کا کوئی ایک تصور نہیں ہے، ہو بھی نہیں سکتا اور وہ تصور جسے کلیم الدین صاحب نے حتمی کلیے کے طور پر بڑے شد و مد سے پیش کیا، مغرب میں نظم کا بنیادی تصور نہیں ہے، لیکن کلیم الدین صاحب کے سامنے صف آرا ہونے والوں نے اس سے بڑی غلطی یہ کی کہ انھوں نے یہ فرض کر لیا کہ اقسام شعر کے بارے میں ہمارے تصورات صرف اس لیے غلط اور خام اور غیر ترقی یافتہ ہیں کہ مغرب میں ان کی نظیر نہیں ملتی۔

مسبع کہیے اور پندرہ والی کو کوئی اور نام دیجیے، بارہ والی کو کوئی اور نام دیجیے۔ ان سب کو ملا کر مسمط کہا جا سکتا ہے، لیکن مسمط محض ایک لیبل ہے، اس سے کچھ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ نظم کے بند کتنے مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ پھر نئے اصناف کو کیا کریں گے؟ مثلاً دوہے کو کیا کہیں گے؟ مثنوی کہہ نہیں سکتے۔ مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مثنوی کا شعر یا غزل کا مطلع صنف سخن تو ہوتے نہیں لہٰذا دوہے کو نظم ہی کہنا ہوگا۔ گیت بھی نظم کہلائے گا۔ سانیٹ اور ہائیکو کو ہم نظم کہتے ہی ہیں۔ یعنی ہر نئی آنے والی ہیئت یا صنف شعر نظم کہلائے گی۔ لیکن پھر اس تعریف میں (یعنی نظم وہ منظوم تحریر ہے جو غزل، قصیدہ، مسمط وغیرہ نہ ہو) اور پہلی تعریف میں (یعنی ہر وہ منظوم تحریر جو غزل نہیں ہے، وہ نظم ہے) کوئی خاص فرق نہیں رہ جاتا۔ کیوں کہ قصیدہ، مثنوی، مستزاد وغیرہ تقریباً از کار رفتہ ہو چکے ہیں اور 'گورستان شاہی' جیسی تحریروں کو ہم مثنوی کہنا نہیں چاہتے۔ لہٰذا یہ تفریق بے معنی ہو جاتی ہے کہ صاحب وہ منظومات جو ان انواع کے خانے میں نہیں آتیں جو ہمارے یہاں پہلے سے مروج ہیں، نظم ہیں۔ باقی سب کے الگ الگ نام ہیں یعنی مخمس، مسدس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ۔ کیوں کہ مخمس، مسدس، قصیدہ، مثنوی وغیرہ کو تو ہم پہلے ہی ترک کر چکے ہیں، یہاں تک کہ حالی کا 'مقدس' بھی اپنے نام کے باوجود نظم ہی کہا جاتا ہے، لہٰذا وہ تفریق جس پر ہم خود عمل پیرا نہ ہوں، ہمارے کسی کام کی نہیں۔

ایک بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ نظم کی بعض خاص صفات ہوتی ہیں، جن منظومات میں وہ صفات ہوں گی، ہم انھیں نظم کہیں گے۔ عام اس سے کہ وہ کس ہیئت میں ہیں یا ان کو کس رائج یا قدیم نوع میں رکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً 'گورستان شاہی' مثنوی کی ہیئت میں ہے، لیکن ہمیں وہ نظم معلوم ہوتی ہے اور اقبال کا 'ساقی نامہ' مثنوی کی ہیئت میں بھی ہے۔ اور مثنوی کی صفات بھی رکھتا ہے۔ اسی طرح اقبال کا مرثیہ داغ اگر چہ مرثیہ ہے لیکن نظم کی صفات رکھتا ہے اور غالب کا 'درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے'' اگر چہ مرثیہ ہے، لیکن غزل کی صفات رکھتا ہے اس لیے ہم اسے غزل کہیں گے۔

یہ جواب بظاہر بہت باصواب معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں بہت سے خطرات پنہاں ہیں۔ بالکل سامنے کی بات لیجیے۔ وہ کون سی صفات ہیں جنھیں ہم نظم کی صفات کہتے ہیں اور جن کی بنا پر 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' اور 'گورستان شاہی' مثنوی کی ہیئت میں ہوتے ہوئے بھی نظم ہیں اور 'ساقی نامہ' کو ان صفات سے خالی ہونے کی بنا پر ہم مثنوی کہتے ہیں؟ اس کا جواب کلیم الدین صاحب

سے مانگیے تو مایوسی ہوگی کیوں کہ کلیم الدین صاحب کے خیال میں نظم مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہیں اور 'والدہ مرحومہ کی یاد میں'، 'گورستان شاہی' اور 'ساقی نامہ' تینوں مربوط خیالات کا مجموعہ ہیں۔ اس کا جواب مولوی عبدالرحمٰن اینڈ کمپنی سے مانگیے تو بھی مایوسی ہوگی، کیوں کہ وہ آپ کو بتائیں گے کہ مثنوی کے لیے بعض بحریں مخصوص ہیں اور 'گورستان شاہی' اور 'والدہ مرحوم کی یاد میں' بحر رمل مثمن محذوب میں لکھی گئی ہیں اور یہ بحران بحروں میں نہیں ہے جو مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔ یہ جواب اس لیے غلط ہے کہ مثنوی کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اکثر مثنویاں آٹھ بحروں میں سے کسی ایک میں لکھی گئی ہیں لیکن میر سے لے کر شوق قدوائی تک (بلکہ حفیظ جالندھری تک) ایسے شعرا موجود ہیں جنھوں نے آٹھ بحروں کے باہر بھی مثنویاں لکھی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ مثنوی میں ایک خاص طوالت ہوتی ہے، تو سوال یہ ہوگا کہ کتنی طوالت؟ جمیل مظہری کی 'آب وسراب' میں چار سو شعر ہیں، لیکن ہم سب اسے مثنوی کہتے ہیں اور اقبال کی زیر بحث نظموں میں اشعار کی تعداد حسب ذیل ہے:

'گورستان شاہی' 58۔ 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' 86۔ 'ساقی نامہ 99۔ لہٰذا 'ساقی نامہ' اور 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' تقریباً ایک سی طوالت کی حامل ہیں۔ میر کی 'مثنوی در مذمت دنیا' میں 50 شعر ہیں اور 'خواب وخیال میر' میں 140۔ لہٰذا اقبال کی زیر بحث نظمیں بھی مثنوی کی صفت طوالت سے متصف ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ 'ساقی نامہ' کی فضا قدیمی اور مثنویانہ ہے اور 'گورستان شاہی' اور 'والدہ مرحومہ کی یاد میں' کی فضا جدید اور غیر مثنویانہ ہے تو میں یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ جدید اور غیر مثنویانہ فضا سے آپ کی کیا مراد ہے، میں یہ بھی نہ پوچھوں گا کہ خاقانی کے قصیدے 'ہاں اے دل عبرت میں ہیں از دیدہ نظر کن ہاں'' جس کی فضا اس قدر جدید ہے کہ فراق صاحب نے بھی اس کی نقل کی ہے اور سنائی کے قصیدے ''مکن در جسم و جاں منزل کہ ایں دونستو آں والا'' جس کا اتباع اقبال نے کیا ہے۔ ان کی فضا کی جدیدیت کے پیش نظر آپ ان کو بھی نظم کیوں نہیں کہہ دیتے؟ آپ کہہ سکتے ہیں کہ فضا کی جدیدیت ایسی صفت نہیں جس کو ہم واضح الفاظ میں بیان کر سکیں، اسے صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔ میں یہ بات بھی ماننے کو تیار ہوں لیکن آپ کا مسئلہ پھر وہیں کا وہیں رہ جاتا ہے کہ جس فضا کی بنیاد پر آپ ایک مثنوی کو نظم اور دوسری مثنوی کو غیر نظم قرار دے رہے ہیں۔ اس کا تعین مختلف زمانوں میں کون کرے گا؟ اور یہ ذمہ داری کون لے گا

کہ تمام شعری سرمائے کو فضا کے اعتبار سے پرکھ کر فیصلہ کرے کہ سودا کے فلاں فلاں منظومات تو قصیدے ہیں۔ فلاں شہر آشوب ہیں اور فلاں فلاں نظم ہیں؟ پھر ایسی تفریق جس میں نوع (category) اور جنس (class) کے درمیان فرق نہ ہو سکے، نہ عملی طور پر ہمارے کام کی ہے، نہ نظری طور پر۔

میں یہ بات تسلیم کرتا ہوں کہ اگر ہم دو انواع کے درمیان فرق کو پوری طرح واضح اور ثابت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ایسا فرق موجود ہی نہیں ہے۔ جان سرل (John Searle) نے یہ بات deconstructionist نظریات پر بحث میں بعض نئے مسائل کی ضمن میں کہی ہے، لیکن چونکہ اس معاملے کا تعلق تمام اصناف سخن اور فلسفۂ لسان سے ہے، اس لیے اس کا ایک مختصر اقتباس درج کرتا ہوں:

> ''ادب پر نظریاتی بحث کرنے والوں میں بہت سے لوگ اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ یہ افسانے کے کسی نظریے کا یہ کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ افسانہ اور غیر افسانہ کے درمیان کوئی واضح فرق نہیں کرتا، یا استعارے کے بارے میں کسی نظریے کا کوئی بنیادی عیب نہیں ہے کہ وہ استعاراتی اور غیر استعاراتی بیان کا فرق صفائی سے نہیں بیان کر سکتا۔ کسی غیر قطعی وقوعہ phenomenon کے بارے میں کسی نظریے کے درست اور غیر مبہم ہونے کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ اس وقوعہ کو صاف صاف انداز میں غیر قطعی بنائے... (اسی طرح یہ خیال بھی غلط ہے کہ) وہ تصورات جن کا اطلاق ادیب اور زبان پر کیا جائے، ان کے صحیح پن کی شرط یہ ہے کہ کسی مشینی طریقے سے ان کی تصدیق بھی ہو سکے۔

مجھے ایسا لگتا ہے کہ سرل کے ان خیالات سے واقفیت کے بغیر ہی اردو کے بیشتر نقاد حضرات اپنی غیر قطعی، مبہم اور نام نہاد وجدانی رایوں میں سرل کا اتباع کرتے رہے ہیں۔ لیکن وجدانی اور ذوقی احساس اور فیصلہ (جس پر زور دینے کی بدعت ہمارے یہاں شبلی سے شروع ہوئی) اسی وقت کارگر ہوتا ہے جب اس کی پشت پناہی پر منطقی فکر اور معروضی چھان بین بھی ہو صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ نظم میں نظمیت ہوتی ہے اور مثنوی پن ہوتا ہے۔ ایک رسالے میں تبصرہ نگار نے لکھا کہ غالب میں غالبیت ہے اور میر میں میریت ہے اور یہی ان دونوں کا بین

فرق سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ عملی دنیا اس سے کچھ زیادہ کا تقاضا کرتی ہے اور ابھی یہ بات بہرحال ثابت نہیں ہو سکی ہے کہ وہ منظومہ جو قصیدہ ہے اور وہ جو قصیدہ نہیں ہے لیکن اسی ہیئت و طرز میں ہے، ان میں کوئی ایسا فرق ہوتا ہی ہے جس کی بنا پر ہم ایک کو قصیدہ اور ایک کو نظم کہہ سکیں۔ یہ بات ضرور ہے کہ قصیدہ چونکہ ایک تاریخی چوکھٹے میں جکڑی ہوئی (fixed) اصطلاح ہے، اس لیے بعض منظومات (مثلاً اقبال کا اتباع سنائی) کو قصیدہ کہنا ان کی معنویت کو ایک مخصوص اور کبھی کبھی غلط سمت دے سکتا ہے۔ اس کے برخلاف قصیدے کو نظم کہنے میں کوئی مشکل یا قباحت نہیں، کیونکہ نظم neutral اصطلاح ہے اور اس کے استعمال سے فن پارے کے معنی کو کسی تاریخی فریم میں جکڑ جانے کا خطرہ نہیں رہتا۔

غالب کا مطلع ہے:

جادۂ رہ خور کو وقت شام ہے تار شعاع
چرخ وا کرتا ہے ماہ نو سے آغوش و داع

اس پر طباطبائی نے کہا ہے کہ مضمون میں کچھ غزلیت نہیں ہے۔ قصیدے کا مطلع تو ہو سکتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ طباطبائی کے خیال میں قصیدے کی تشبیب کو براہِ راست غزل نہیں فرض کر سکتے۔ یعنی قصیدے میں ایک قصیدہ پن ہوتا ہے جو تشبیب میں بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس خیال سے اختلاف ممکن ہے لیکن کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم میں کوئی نظم پن بھی ہوتا ہے جو نظم کو قصیدہ، مثنوی، کربلائی مرثیے وغیرہ سے الگ کرتا ہے؟ میرا کہنا ہے کہ قصیدہ اور غزل جیسی واضح فرق رکھنے والی اصناف میں بھی 'غزلیت' اور 'قصیدہ پن' کی بنا پر تفریق قائم کرنا مشکل ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو غالب نے یہ مطلع دیوان غزلیات میں نہ رکھا ہوتا اور حالی نے اپنا شہر آشوب غزلوں میں نہ شامل کیا ہوتا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ قصیدے میں پرشکوہ الفاظ وغیرہ ہوتے ہیں۔ لیکن محسن کاکوروی کے قصیدے ان نام نہاد پرشکوہ الفاظ سے خالی ہیں۔ مثلاً ہم کہتے ہیں غزل میں ہلکے اور سادہ الفاظ ہوتے ہیں۔ لیکن ولی اور ناسخ اور غالب اور اقبال کی صدہا غزلیں ان نام نہاد ہلکے اور سادہ الفاظ سے خالی ہیں۔ دراصل غزل اور قصیدے کا فرق موضوع کی طرف شاعر کے رویے پر قائم ہے۔ اعلیٰ درجے کی غزل میں تہہ داری اور معنی کی فراوانی اور خیال کی پیچیدگی بھی ہوتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہ صفات ہر غزل کے ہر شعر میں ہوتی ہیں۔ ہاں موضوع اور اس کی طرف شاعر کا رویہ، یہ ایسی چیزیں ہیں جو تمام غزل میں مشترک ہیں۔

میرا معروضہ یہ ہے کہ نظم اور قصیدہ اور مرثیہ وغیرہ میں کوئی داخلی فرق نہیں ہے، جیسا کہ غزل اور غزل (مثلاً غزل اور قصیدہ) میں ہے۔ اس کے برخلاف، غزل کے علاوہ تمام دوسری اصناف سخن میں یہ بات مشترک ہے کہ ان کے اشعار میں کسی نہ کسی طرح کا ربط، یا ربط کا التباس ہوتا ہے۔ لہٰذا چوں کہ غزل اور دیگر اصناف سخن کے درمیان داخلی اور خارجی دونوں طرح کے بین فرق ہیں اور بہت سے فرق ہیں اور اس کے برخلاف غیر غزلیہ اصناف سخن میں طرح طرح کے داخلی اور خارجی نقطہ ہائے اشتراک ہیں۔ اس لیے ہر وہ منظومہ جو غزل نہیں ہے وہ قصیدہ ہے یا قطعہ اور قصیدے اور قطعے میں بھی عام طور پر فرق طوالت کی بنا پر تھا۔ عربی شعریات میں قصیدے کی حیثیت پر ظفر احمد صدیقی نے بہت عمدہ بحث کی ہے، لہٰذا میں تفصیل کو نظر انداز کرتا ہوں۔ غزل کے علاوہ تمام اصناف سخن کو نظم قرار دینے میں جو فائدے ہیں ان میں سے بعض کی طرف اشارہ میں کر ہی چکا ہوں۔ سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ ہماری قسمیات typology انتشار سے بچ جائے گی۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ ہم قصیدہ، مثنوی مرثیہ، رباعی وغیرہ اصطلاحوں کو منسوخ کر دیں۔ نہیں، بلکہ یہ اصطلاحیں ہمارا قیمتی سرمایہ ہیں اور انھیں قائم رہنا چاہیے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ غزل کے مقابل تمام اصناف کو ہم نظم قرار دیں اور جب ہم نظم کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کریں تو ان تمام اصناف کو نظر میں رکھیں۔

لیکن اگر ہم قصیدہ، مرثیہ وغیرہ کی بھی روشنی میں نظم کی تعریف بنانے بیٹھیں گے تو کلیم الدین صاحب کی بتائی ہوئی تعریف کا کیا ہوگا؟ وہ کہہ سکتے ہیں اور وہ یہ کہنے میں حق بجانب بھی ہوں گے، کہ آپ کی تعریف سے میری تعریف منسوخ نہیں ہوتی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ نظم کی ایک تعریف آپ نے بھی بنائی ہے لیکن میری تعریف کی روشنی میں غزل پر یہ الزام قائم رہتا ہے کہ وہ ایک خام اور غیر ترقی یافتہ صنف سخن ہے کیوں کہ اس میں نظم کے وہ صفات نہیں ہیں جو بڑی شاعری کے ضامن ہیں۔ لہٰذا اس الجھن کو سلجھانے کا بہتر طریقہ یہی معلوم ہوتا ہے کہ پہلے کلیم الدین صاحب کے خیالات سے بحث کی جائے۔

اس سلسلے میں سب سے بنیادی اور ہر وقت یاد رکھنے والی بات یہ ہے کہ انگریزی لفظ poem یا فرانسیسی لفظ poeme کا اردو ترجمہ 'نظم' اس صنف سخن کے معنی میں نہیں ہے جسے ہم 'نظم' کہتے ہیں اور جو غزل سے مختلف چیز ہے اور صنف سخن کی حیثیت سے اپنا مقام رکھتی ہے۔ انگریزی لفظ poem اور فرانسیسی لفظ poeme کا صحیح ترجمہ 'منظومہ' ہوگا یعنی وہ تحریر جس میں

غزل، نظم، رباعی وغیرہ سب شامل ہے یعنی مغربی نقاد جب poem یا poeme کہتا ہے تو اس میں غزل بھی شامل ہوتی ہے۔ لہٰذا ان لفظوں کا ترجمہ 'نظم' اس لفظ کے اصلی معنوں میں ہے، یعنی 'وہ تحریر جو نثر نہیں ہے'' ان لفظوں کا ترجمہ 'نظم' کرنے سے ہم لوگوں کو یہ نقصان ہوا، بلکہ یہ دھوکا ہوا کہ ہم لوگوں نے سمجھا کہ poem میں غزل شامل نہیں ہے اور اگر کوئی مغربی شخص غزل سے دوچار ہوگا تو اس کو poem نہ سمجھے گا (ملاحظہ ہو کلیم الدین صاحب کا تمثیلی مضمون 'ایک مغربی سیاح کے خطوط') لہٰذا ہم لوگوں نے گمان کیا کہ poem کی جو تعریف ہم نے مغرب میں دیکھی ہے، اگر اس کا اطلاق غزل پر نہ ہو سکے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ غزل ایک ناقص اور خام چیز ہے۔ ہم لوگ یہ بھول گئے کہ مغربی قاری جب غزل سے دوچار ہوتا ہے تو وہ اس کو بھی poem کہتا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ غزل کی جمالیات کو شاید فوری طور پر نہ سمجھ سکے۔ ہم لوگ یہ بھی بھول گئے کہ چونکہ مغربی شعریات کے ارتقائی دور میں مغربی زبانوں میں غزل نہیں تھی، اس لیے اس شعریات میں غزل کے لیے پوری گنجائش واضح طور پر نہ بن سکی۔ اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں، کیوں کہ عربی میں ڈراما نہ ہونے کی وجہ سے ابن رشد جیسا فلسفی اور ارسطو کا عاشق زار ارسطو کی 'شعریات' (poetics) کو سمجھنے سے قاصر رہا۔ اس کے برخلاف مغرب جو بڑے پیمانے پر غزل سے آشنا ہوا تو جرمن زبان میں Ghasel نامی صنف سخن وجود میں آگئی۔ اقبال کے دیباچہ 'پیام مشرق' ہی کا مطالعہ اس حقیقت کو آشکار کرنے کے لیے کافی وشافی ہے۔

لہٰذا بنیادی بات یہ ہے کہ لفظ poem کے مفہوم میں غزل کا مفہوم شامل ہے، اور مغربی تنقید میں جو تصورات لفظ poem کے ساتھ وابستہ ہیں ان میں سے اکثر کا کم وبیش اطلاق غزل پر ہو سکتا ہے۔ بہر حال کلیم الدین صاحب اور ان کی تقلید میں ہمارے بہت سے نقادوں کا خیال یہ ہے کہ نظم (1) باربط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے یا (2) اگر اس میں ایک ہی خیال بیان کیا گیا ہو تو اس بیان میں آغاز، ترقی اور انتہا کی کیفیت ہوگی۔ کلیم الدین صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ ربط اور تسلسل ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں، لہٰذا جس اظہار میں ربط اور تسلسل نہ ہوگا وہ غیر ترقی یافتہ ذہن کی تخلیق ہوگا۔

نظم کے لیے جو دو شرطیں مغربی تصورات کے حوالے سے بیان کی گئیں ان پر کئی طرح کے اعتراض عائد ہو سکتے ہیں۔ پہلا اعتراض تو یہ ہے کہ یہ شرطیں مغربی شعریات میں قطعیت اور وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ لہٰذا یہ دعویٰ غلط ہے کہ یہ شرائط مغربی اصول نقد میں

بنیادی اور لازمی حیثیت رکھتی ہیں۔ دوسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرطیں ان نظموں کے لیے بے کار ہیں، جن میں محض ایک تاثر، محض ایک جذبہ یا محض ایک کیفیت بیان کی گئی ہو۔ ظاہر ہے کہ خود مغربی ادب میں ایسی اَن گنت نظمیں ہیں جن میں کوئی خیال نہیں ہے، محض ایک جذبہ، ایک کیفیت، ایک منظر یا ایک تاثر بیان ہوا ہے۔ تیسرا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط ان نظموں کے لیے بھی بے کار ہیں جن میں ایک ہی خیال یا ایک ہی تاثر بار بار بیان کیا گیا ہو۔ ایسی نظموں کو paratactic کہا جاتا ہے اور ان کی تعداد بھی مغربی ادب میں بہت کثیر ہے۔ چوتھا اعتراض یہ ہے کہ نظم کے خیال میں آغاز، ترقی اور انتہا کی شرط دراصل ارسطوئی ہے اور ڈرامے کے لیے وضع کی گئی تھی اور بعد میں خود ڈراما میں یہ ترک ہوگئی یا اگر ترک نہیں ہوتی تو اس کی مطلق absoluteness کو معرضِ سوال میں لایا گیا۔ لہٰذا اس شرط کو نظم پر عائد کرنا ارسطو اور شعریات دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ پانچواں اعتراض یہ ہے کہ یہ دونوں شرائط جن اصولوں کی روشنی میں وضع کیے گئے ہیں وہ اگر ہیں بھی تو سراسر مغرب مرکوز (westocentric) ہیں، یعنی ان کو غیر مغربی شاعری سے کوئی علاقہ نہیں۔ اگر اردو فارسی عربی شاعری غیر مہذب اور غیر ترقی یافتہ ذہن کی پیداوار ہے بھی تو چینی جاپانی اور سنسکرت شاعری تو غیر مہذب ذہن یا غیر نفیس تہذیبوں کی پیداوار نہیں ہے۔ ہم یہ بات بخوبی جانتے ہیں یہ سنسکرت میں epigrammatic شاعری کی کثرت ہے۔ اس میں کوئی مقولہ، کوئی خیال، کوئی تاثر، کوئی رائے، محض چند لفظوں میں نچوڑ کر رکھ دی جاتی ہے۔ یہ شاعری نہ مربوط خیالات کا مجموعہ ہوتی ہے اور نہ کسی خیال کو آغاز، ترقی اور انتہا کے منازل سے گزارتی ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جاپانی شاعری کا بڑا حصہ محض اشاروں پر مبنی نظموں پر مشتمل ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ چینی نظموں میں اس طرح کا ربط مفقود ہوتا ہے جس کا ہم تقاضا کر رہے ہیں۔ لہٰذا ممکن ہے انیسویں صدی کی انگریزی شاعری کے چند نمونوں پر ان شرائط کا اطلاق ہو سکے، لیکن دنیا انیسویں صدی کے انگلستان سے بہت بڑی ہے۔ چھٹا اعتراض یہ ہے کہ یہ شرائط غیر منطقی ہیں، کیوں کہ 'باربط خیالات' کی اصطلاح مبہم ہے۔ اگر ہر طرح کا ربط، ربط کا حکم رکھتا ہے تو ربط کی شرط ہی مہمل ہے۔ کیوں کہ لوگوں نے تو لوئیس کیرل کی Alice in wonderland میں بھی طرح طرح کے ربط ڈھونڈ لیے ہیں۔ 'تحقیق' تو یہ ہے کہ کتاب دراصل ملکہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وکٹوریہ کی خفیہ ڈائری والی نام نہاد تحقیق کو ہم مطائبہ سمجھتے ہیں لیکن Alice in wonderland کی نفسیاتی توجیہات تو

کے جواب کلیم الدین اسکول کے پاس نہیں ہیں۔

اوپر میں نے پہلا اعتراض یہ بیان کیا تھا کہ ربط و تسلسل اور آغاز و ارتقا کے خیال کی یہ شرطیں مغربی شعریات میں وضاحت سے کبھی بیان نہیں ہوئیں۔ اب میں مزید یہ کہتا ہوں کہ ان سے مختلف شرطیں ضرور بیان ہوئی ہیں، ملارمے اور والیری کے خیالات سے ہم سب واقف ہیں کہ چیزوں کو بیان کرنے کے بجائے ان کی طرف بس اشارہ کر دینا کافی، بلکہ بہتر ہے۔ ایڈورڈ فنولسا (Edward Fenollosa) کے چینی تراجم کے ذریعہ مغربی ادیب کو بیسویں صدی کے اوائل ہی میں معلوم ہو چکا تھا کہ نظم میں محض تاثر اور مبہم لیکن روایات معنی کے فریم پر مبنی اشارے بھی ہو سکتے ہیں۔ پاؤنڈ نے اس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے کہا کہ روایاتی معنی کے فریم کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ چنانچہ اوپر درج کردہ اس کی نظم چینی طرز میں ہے۔ لیکن اس میں روایاتی معنی کا کوئی شائبہ نہیں۔ لہٰذا ایک طرف تو ملارمے اور والیری جیسے علامت نگار تھے جو نظم میں خیال کی وضاحت اور ربط کے بجائے اس کے ابہام اور بے ربطی پر زور دے رہے تھے اور دوسری طرف پاؤنڈ اور ہیوم جیسے نظریہ والے تھے جو وضاحت اور ربط کی جگہ تاثر کی درستی (accuracy of impression) کا تقاضا کر رہے تھے۔ لیکن یہ سلسلہ صرف انیسویں صدی سے نہیں شروع ہوتا۔ یہ خیال بہت شروع سے عام تھا کہ نظم میں خیال بیان کیا جائے۔ بہت خوب، یا چند خیالات کو مرتب کر کے پیش کیا جائے، یہ بھی بہت خوب، لیکن یہ بالکل ضروری نہیں کہ نظم کے مختلف حصوں، یا اس کے مختلف خیالات میں لامحالہ طور پر یک سطری ربط یعنی (linear relationship) ہو۔ باربرا اسمتھ کی Poetic Closure کا مطالعہ ہی اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ نظم اختتام تک پہنچنے کے لیے کن کن مراحل سے گزر سکتی ہے۔
بہرحال آپ 1580 میں سر فلپ سڈنی کو سنیے:

''صرف شاعر ہی ایک ایسی ہستی ہے جو حکیموں، فلسفیوں وغیرہ کی بندشوں اور مجبوریوں سے آزاد ہے بلکہ ان کو نظر حقارت سے دیکھتا ہے اور اپنی ہی قوت ایجاد کے بل بوتے پر ان مجبوریوں سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور سچ پوچھے تو ایک نئی فطرت (another nature) کو اگاتا ہے اور یا تو اشیا کو ان کی اس حالت سے بہتر بناتا ہے جو ان میں فطرتاً خلق ہوئی تھی یا پھر بالکل نئی چیزیں بناتا ہے، ایسی صورتیں جو فطرت میں پہلے کبھی تھیں ہی نہیں...

بھی اس بات واضح نہیں کر پائی ہے کہ ایسے بہت سے فقرے اور الفاظ کے مرکبات بچوں کی زبان پر کہاں سے آجاتے ہیں جب انھوں نے پہلے انھیں کبھی نہیں سنا ہوتا، اور وہ ان کے ماحول میں ایسی گنجائش ہوتی ہے کہ وہ ایسے مرکبات اور فقرے وضع کر سکیں۔ واضح رہے کہ استحالاتی قواعد، مرکبات اور فقروں کے وضع کرنے کے اصول بنانے سے قاصر ہے۔ کلیم الدین صاحب کے نظریہ ربط و تسلسل پر اظہار خیال کرتے ہوئے میں نے کئی سال پہلے لکھا تھا کہ قواعد اور صرف ونحو کے تقریباً تمام اصول منطق کے ماورا یا منطق سے بے گانہ ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی کہ دنیا کی بعض اعلا ترین زبانوں، مثلاً عربی میں ربط و تسلسل کا اظہار کرنے والی بنیادی اکائی، یعنی زمانہ (tense) بہت ناقص درجے کی ہے۔ خود ہماری زبان کا یہ عالم ہے کہ ہم اکثر ماضی بول کر مستقبل اور مضارع بول کر ماضی مراد لیتے ہیں۔ قواعد اور صرف ونحو کا انتشار اور مختلف زبانوں میں ان کا فرق اتنا وسیع ہے کہ یہ بات بھی مشکوک ہو جاتی ہے کہ شاید کبھی کوئی آفاقی زبان رہی ہو، اور آج کی زبانیں اس قدیم آفاقی زبان کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ لہٰذا جب انسان کے بہترین کارنامے میں عدم تسلسل اور انتشار کا یہ عالم ہے تو ہم کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ ربط اور تسلسل لازمی طور پر ترقی یافتہ ذہن کی پہچان ہیں؟

زبان میں اس عدم تسلسل اور منطقی بے ربطی کا اثر ادب پر لازمی ہے۔ چنانچہ ایلیٹ کا مشہور قول ہے کہ جس طرح حقائق کی ایک منطق ہوتی ہے، اسی طرح جذبات کی بھی ایک منطق ہوتی ہے اور شاعری جذبات کی منطق کو استعمال کرتی ہے۔ کولرج اس نکتے کو بہت پہلے سمجھ چکا تھا، لہٰذا اس نے کہا کہ شاعری کی ضد نثر نہیں بلکہ سائنس ہے۔

یہاں اس بات کو ملحوظ رکھیے کہ نظم کی وحدت (unity) اور شے ہے اور اس میں ربط و تسلسل شئے دیگر ہے۔ یک سطری ربط linar relationship کے بغیر بھی وحدت پیدا ہو سکتی ہے، جیسا کہ ایلیٹ نے خود کہا ہے: ''مشمول material کی ایک حد تک مختلف النوعیت شاعر کے ذہن کی کارکردگی کے ذریعہ وحدت جبرُی میں تبدیل ہو سکتی ہے۔ یہ ذہنی کارکردگی شاعری میں ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔'' ایک حد تک مختلف النوع مشمول کو شاعر کا ذہن وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس کی اچھی مثال قصیدے میں ملتی ہے۔ تشبیب میں اکثر شعر بے ربط ہوتے ہیں، لیکن شاعر ان کو تشبیب کی ہیئت میں اس طرح باندھتا ہے کہ وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ مومن کے مشہور قصیدے کی تشبیب کے پہلے چند شعر ہیں:

یادِ ایامِ عشرتِ فانی
نہ وہ ہم ہیں نہ وہ تن آسانی
عیشِ دنیا سے ہو گیا دل سرد
دیکھ کر رنگ عالمِ فانی
جائیں وحشت میں سوئے صحرا کیوں
کم نہیں اپنے گھر کی ویرانی
خاک میں اشک آسماں سے ملے
ہائے کیسے بلند ایوانی

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں کوئی ربط نہیں، لیکن وحدت ہے۔ اقبال کی نظم 'مسعود مرحوم' بھی اس وحدت کی اچھی مثال ہے۔ اس کے پہلے بند میں مسعود کا ذکر اور ان کی موت پر ماتم ہے، لیکن دوسرے میں انسانی زندگی کی بے ثباتی اور اسرار کا ذکر ہے اور تیسرے میں خودی کی تعریف و تلقین ہے۔ تینوں میں کوئی ربط نہیں، لیکن شاعر کا ذہن تینوں بندوں میں ایک ہی طرح کام کر رہا ہے، اس لیے پوری نظم میں وحدت ہے۔

نظم کی وحدت اور جذباتی منطق کی کارآفرینی کا تعلق اس بات سے بھی ہے کہ تمام منظوم کلام واقعی 'کلام' یعنی utterance ہوتا ہے اور کلام کا تعلق، بلکہ اس کی بنیاد 'زبانی پن' یعنی orality پر ہے۔ مغرب کو یہ بات معلوم کرنے میں کئی سو برس لگے کہ شاعری گفتگو یعنی discourse نہیں، بلکہ کلام یعنی utterance ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں (یعنی عربی فارسی اردو میں) شاعری کے لیے 'کلام' کا لفظ عرصۂ دراز سے مستعمل ہے۔ کلام کی داخلی منطق، تحریر کی داخلی منطق سے الگ ہوتی ہے، اس بات کا احساس ہم لوگوں کو بہت کم ہے، لیکن مغرب سے زیادہ ہے جیسا کہ والٹر آنگ Walter Ong نے اپنی کتاب 'زبانی پن اور خواندگی' (orality and literacy) میں دکھایا ہے۔ خواندہ تہذیبوں کو زبانی تہذیبوں کی نوعیت کا احساس بہت کم ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ ناخواندہ لوگ بھی، اگر وہ خواندہ تہذیبوں میں رہتے ہیں، زبانی تہذیب کا پورا احساس نہیں کر سکتے۔ ایسی تہذیب کو، جس میں خواندگی بالکل نہ ہو، والٹر آنگ 'اولین زبانی پن' primary orality سے مختص قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

''خالص زبانی روایات، یا اولین زبانی پن کا درستگی اور معنویت کے ساتھ تصور

کرنا آسان نہیں۔ تحریر کی بنا پر 'الفاظ' اشیا سے مشابہ لگنے لگتے ہیں، کیوں کہ ہم الفاظ کا تصور دکھائی دینے والے نشانات کی حیثیت سے کرتے ہیں، جن کے ذریعہ وہ الفاظ (اشیا کے) کوڈ (code) کو ظاہر کرتے ہیں۔ ہم متون میں اور کتابوں میں لکھے ہوئے ایسے 'الفاظ' کو چھو اور دیکھ سکتے ہیں۔''

تحریری لفظ پر اس مکمل انحصار کے باعث الفاظ کی آوازیں، ان کے اتار چڑھاؤ، ان کے رنگ روپ، ہم سے نظرانداز ہو جاتے ہیں۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ بولا ہوا لفظ لکھے ہوئے لفظ سے زیادہ موثر ہوتا ہے اور اس کا اثر لکھے ہوئے لفظ کے مقابل میں مختلف طرح سے عمل میں آتا ہے لیکن ہم روز مرہ کی زندگی میں اس اصول کی کارفرمائی دیکھ سکتے ہیں۔ کسی لڑکی کو پرچے پر لکھ کر بھیجنا کہ ''مجھے تم سے محبت ہے'' یہی بات اس سے زبانی کہنے کے مقابلے میں زیادہ مشکل اور مختلف معلوم ہوتی ہے۔ کلام میں 'ربط' کے وہ معنی نہیں ہوتے جو تحریر میں ربط کے ہوتے ہیں۔ کسی بھی پڑھے لکھے شخص کی آزاد گفتگو (free speech) کی ٹیپ اور اس کی تحریر کے ایک صفحے کا مقابلہ اس بات کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔

ہماری شاعری چوں کہ ایسے سماج میں پیدا ہوئی جو اولین زبانی پن (primary orality) کی صفت سے متصف تو نہ تھا، لیکن بڑی حد تک ناخواندہ اور زبانی تھا۔ اس لیے ہماری شاعری میں کلام کا عنصر ہر حیثیت سے زیادہ رہا ہے۔ مشاعرے اس بات کا زندہ ثبوت ہیں۔ قصیدے اور مرثیے لکھے ہی اس لیے جاتے تھے کہ محفلوں میں سنائے جائیں۔ مثنوی کو بھی پڑھ کر یا زبانی سنانے کا رواج تھا۔ کہنے کو تو مرثیے، مثنوی اور قصیدے غزل کے مقابلے میں مربوط ہوتے ہیں، لیکن ذرا سا بھی تجزیہ اس بات کو واضح کر دے گا کہ ہر قصیدے یا ہر مرثیے یا مثنوی میں ربط کا عنصر برابر نہیں ہوتا۔ اردو میں نظم کی تعریف متعین کرتے وقت ہمارے سماج کی نیم خواندگی اور اس کے بڑی حد تک زبانی oral ہونے کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ داستانوں کا مطالعہ ہمیں ایک حد تک خالص زبانی کلام کی صفات کا اندازہ دے سکتا ہے۔

لہٰذا نظم میں عام طور سے ایک طرح کا ربط اور تسلسل ضرور ہوتی ہے، لیکن نظم چونکہ کلام ہے، اس لیے یہ ربط اور تسلسل ہر نظم کے ساتھ گھٹتا بڑھتا ہے اور اس کی نوعیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ ہر نظم میں ایک ہی طرح کا ربط و تسلسل نہیں ہوتا اور مختلف اقسام نظم میں بھی اس صفت کی کیفیت اور کمیت مختلف ہوتی ہے۔ قصیدے کا تسلسل اور طرح کا ہے مثنوی کا اور طرح کا، نئی نظم

کا اور طرح کا اور ربط و تسلسل کا وہ اقلیدسی تصور جو مغربی شعریات کے غلط مطالعے پر مبنی غلط نتائج نکال کر بعض لوگوں نے عام کرنا چاہا، وہ بہرحال ناقص اور ناکافی ہے۔ اسی طرح ہمیں یہ کہنے کی بھی ضرورت نہیں کہ صاحب، غزل میں بھی ایک طرح کا داخلی تسلسل، ایک مابعدالطبیعیاتی ربط، ایک مزاج، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے۔ غزل میں ربط نہیں ہوتا۔ نظم میں ربط ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ لیکن وحدت ضرور ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت بھی نہیں ہوتی اور یہ غزل کی سب سے بڑی مضبوطی ہے۔ غزل کی ہیئت تمام دنیا کی اصناف میں بے مثال اور unique ہے۔ ہمیں غزل کی نام نہاد 'ریزہ خیالی' پر شرمندہ نہ ہونا چاہیے، بلکہ ہمیں اس مہمل لفظ کو تنقید کے دائرے سے باہر نکال دینا چاہیے۔ ریزہ خیالی کیا 'لالۂ صحرا' میں نہیں ہے؟ ریزہ خیالی کیا 'زمانہ' میں نہیں ہے، ریزہ خیالی کیا 'محراب گل افغاں کے افکار' کے بعض حصوں میں نہیں ہے؟ ان منظومات میں وحدت ہے، اس لیے یہ نظم ہیں۔ "اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا" میں وحدت نہیں ہے۔ اس کے دو شعر ('اسے صبح ازل' اور 'محمد بھی ترا') باقی تین سے بالکل الگ ہیں۔ غزل کو اس کی بحر، قافیہ اور ردیف جتنی وحدت بہم پہنچا دیتے ہیں، وہ اس کے لیے کافی ہے، اتنی وحدت نظم کے لیے کافی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر وہ منظومہ جو غزل نہیں ہے، نظم ہے اور نظم کی بنیادی صفت وحدت ہے، جس کا ایک تفاعل ربط و تسلسل ہے۔ یہ ربط و تسلسل کئی طرح کا ہوتا ہے اور ہر نظم کے ساتھ اور ہر قسم نظم کے ساتھ بدلتا بھی رہتا ہے۔

○

(ماہنامہ 'شب خون' جلد 33، شمارہ 236)

نظم اور اس کا پس منظر

جب ہم نظم کو بنیادی طور پر ایک صنفِ شعر قرار دیتے ہیں تو پھر قدرتی طور پر اس سے شعر کے بنیادی محاسن کے بھی متوقع ہوتے ہیں اور یہ بات فرض کر لیتے ہیں کہ نظم صرف اس وقت نظم کہلانے کی مستحق ہے جب اس میں کوئی شعری کیفیت بیان ہوتی ہے۔ پھر چونکہ شعری کیفیت انکشافِ ذات کے عمل کے تابع ہے، نیز چونکہ اپنی مجرد حیثیت میں یہی کیفیت محض احساس اور تخیل کا بے محابا اظہار ہے اس لیے جب نظم اپنے منبع سے دور ہٹ جاتی ہے اور انکشافِ ذات کے عمل کی بجائے خارجی موضوعات کے بیان تک خود کو محدود کر لیتی ہے تو اسی فاصلے کی نسبت سے اس میں شعری کیفیات بھی رقیق (dilute) ہو جاتی ہیں یہی وجہ ہے کہ طویل نظموں میں خالص شعری حصہ بہت مختصر ہوتا ہے اور دراصل یہی حصہ نظم کو سہارا بھی دیتا ہے۔ باقی نظم کہانی کی مختلف کڑیوں کے ربطِ باہم، کرداروں کی پیش کش اور واقعات کے بیان کے لیے وقف ہوتی ہے۔ اس میں ہرج کوئی نہیں، لیکن دو باتیں پھر بھی قابلِ غور ہیں پہلی تو یہ کہ اس قسم کی نظم میں خالص شعری کیفیت واقعے اور کردار سے خود کو سہارا دیتی ہے اور اس کے بغیر مشکل ہی سے زندہ رہ سکتی ہے۔ فی الاصل شعری کیفیت کو خود اپنے قدموں پر کھڑا ہونا چاہیے۔ دوسری بات یہ ہے کہ آغاز میں نثر سے کہیں پہلے شعر نے ترقی کی تھی اور اس لیے شروع شروع میں شعر کو بیشتر اصنافِ سخن کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا تھا۔ نہ صرف یہ بلکہ افکار اور علوم بھی زیادہ تر صنفِ شعر ہی کا سہارا لیتے تھے۔ بعد ازاں جب نثر کو ترقی ملی تو اس نے آہستہ آہستہ اپنی حدود کو بڑھا کر اُن تمام موضوعات کو اپنا لیا جو عارضی طور پر نظم کے سپرد تھے اور نظم سمٹ کر اپنے اس مقام تک آ گئی جو دراصل اس کی 'معطر تنہائی' کا مقام تھا اور جہاں تک نثر ہزار کوشش کے باوجود پہنچ نہیں سکتی تھی یہ مقام خالص شعری کیفیت کے اظہار و بیان کا مقام تھا اور اس کے لیے شعر کا آہنگ، مزاج اور

سراپا ہی کارآمد ثابت ہوسکتا تھا۔ چنانچہ آج جب ہم نظم کا نام لیتے ہیں تو اس سے مراد نظم کا وہ مخصوص پیکر ہے جو انکشافِ ذات کے عمل کو جنبش میں لاتا اور جذبے اور خیال کے چھپے ہوئے نوکدار پہلوؤں کو منظرِ عام پر لانے میں ممد ثابت ہوتا ہے۔ نظم کے مزاج کو پرکھنے اور اس کے حدود کو متعین کرنے سے پہلے اس بنیادی بات کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

نظم کے سلسلے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ بہ حیثیتِ مجموعی نظم کو مغرب میں فروغ حاصل ہوا ہے جب کہ غزل صرف 'مشرق' کی پیداوار ہے۔ ایسا کیوں ہے، اس سوال کو محض اتفاق پر محمول کر کے مسترد تو نہیں کیا جاسکتا کیونکہ ہر صنفِ ادب نہ صرف شخصیت کا بے محابا اظہار ہے بلکہ اپنے ماحول، زندگی، جغرافیائی حالات اور ان کے اثرات کو بھی پیش کرتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہر صنفِ ادب دراصل اپنے مخصوص ماحول کی پیداوار ہوتی ہے اور اس کا مزاج اور پیکر اپنے ماحول کا دست نگر رہتا ہے پس اگر نظم نے مغرب (بالخصوص یورپ) میں مقبولیت حاصل کی اور شعری کیفیت کے اظہار کا بہترین وسیلہ قرار پائی تو یقیناً اس کے مزاج کو پرکھنے کے لیے مغرب کے مخصوص اندازِ نظر، فلسفۂ عمل، مزاج اور طریق کار کو سمجھنا ضروری ہے۔ برعظیم یورپ میں بہت سے ممالک میں جو قدرتی رکاوٹوں مثلاً پہاڑ، دریا، سمندر وغیرہ کے باعث ایک دوسرے سے الگ ہیں اور اسی لیے ان میں سے ہر ملک کا ایک اپنا کلچر ہے جو دوسرے ممالک کے کلچر سے علیحدہ نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جغرافیائی حالات نے ان میں سے ہر ملک کی انفرادیت کو قائم رکھا ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت بھی نمایاں رہی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان ممالک میں ربط و مفاہمت ہی میل جول اور آویزش کی بجائے طویل تصادم، جنگ اور نظریاتی کش مکش ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اور جدید دور سے قبل یہاں تہذیب کا وہ عمل پورے طور سے منظرِ عام پر نہیں آیا جو بعض مشرقی ممالک مثلاً ہندوستان میں بہت پہلے وجود میں آگیا تھا۔ کش مکش اور تصادم کی اس فضا نے فرد کے نوکیلے کناروں کو بھی قائم رکھا ہے اور اسے مثالی نمونہ (type) میں ڈھل جانے کی بجائے 'کردار' کی صورت میں زندہ رکھا ہے چنانچہ آج بھی مغرب کے انسان کے 'نوکیلے کنارے' اسی طرح قائم ہیں اور اس کے ہاں مفاہمت، میل جول، ضبط اور ایک دوسرے کے ساتھ 'گزارہ' کرنے کا میلان بہت کمزور ہے۔ مغرب میں مشترکہ خاندان کا عدم وجود مختصر خاندان میں وابستگی اور اشتراک کی کمی اور فرد کے ہاں اپنی ذات، اپنی انفرادیت اور اپنی 'انا' کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کرنے کا میلان براہِ راست اس تصادم اور کش مکش

کی پیداوار ہے، تیسری بات یہ ہے کہ مغربی ممالک کا ایک بہت بڑا علاقہ باد و باراں کے طوفانوں کی زد میں ہے اور (anthropology) کی جدید ترین تحقیقات نے یہ بات پایۂ ثبوت تک پہنچا دی ہے کہ باد و باراں کے طوفان انسانی جسم کو چاق و چوبند بناتے اور حرکت پر اکساتے ہیں۔ یہی خاصیت سردی کی بھی ہے کہ سردی میں حرکت کی فراوانی دراصل خون کو گرم رکھنے کا ایک بہانہ ہے۔ چنانچہ مغرب کے کردار میں حرکت، حرارت اور تصادم کا وجود براہِ راست موسم سے بھی متعلق ہے۔ چوتھی بات یہ ہے کہ مغرب میں قدرتی وسائل کی کمی رہی ہے۔ یہاں کی زمین فیاض نہیں اور نہ موسمی حالات ایسے ہیں کہ قدرتی طور پر اشیا کی فراوانی ہو۔ چنانچہ مغرب کے انسان کو زندہ رہنے کے لیے کش مکشِ حیات کے عمل سے گزرنا پڑا ہے اور اسے زمین سے اناج حاصل کرنے، فطری عناصر سے نبرد آزما ہونے بلکہ زندہ رہنے کے لیے اپنی تمام تر قوتوں کو مجتمع کرنے کی ضرورت پڑی ہے جہد للبقا کا ایک قدرتی نتیجہ خود غرضی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ چنانچہ مغرب کے فرد نے اپنی ذات کے تحفظ کو دوسری تمام اشیاء پر مقدم جانا ہے اور اسی لیے اس کے کردار کے نوکیلے کنارے بھی قائم رہے ہیں۔ پھر اشیاء کی عدم فراوانی کا ایک نتیجہ جذبۂ سیر و سیاحت کی صورت میں بھی نمودار ہوا ہے اور مغرب کے انسان نے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لیے سمندروں کو عبور کر کے دوسرے ممالک دریافت کیے اور اپنے ہاں قدرتی وسائل کی کمی کو اشیاء کی درآمد سے پورا کرنے کی سعی کی ہیں۔ عمل نے بیک وقت اس کے ہاں تصادم اور کش مکش کے عمل کو مہمیز لگائی اور اس کے خود غرضانہ جذبات کو تحریک دے کر اس کے کردار کی انفرادیت کو بھی قائم رکھا۔ آخری بات ان تمام اعمال کا نتیجہ ہے یعنی جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے، اپنے کلچر، ملک اور ذات کا تحفظ کرنے، نیز زمین کے ہر ذرّے اور درخت کے ہر پتّے کو اپنی بقا کے لیے استعمال کرنے کے رُجحان نے مغرب میں فکر کے تحلیلی طریق کار inductive method کو تحریک دی ہے اور فرد نے اشیاء کی ماہیت دریافت کرنے کے لیے 'ثابت حقیقت' کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کیا ہے اور تجزیے اور تحلیل سے ان کی اندرونی تہوں تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ چنانچہ تقسیم، تجزیے اور تحلیل کے اس رجحان کو جو چیز یا ٹکڑے کے تجزیاتی مطالعے سے حقیقت کے ادراک کی طرف ایک قدم ہے، مغرب میں بہت فروغ حاصل ہوا ہے اور آج وہاں سائنس، طب، حیاتیات، فلسفہ، نفسیات اور دوسرے علوم کی حیرت انگیز ترقی اسی تحلیلی طریق کار کی رہینِ منت ہے۔

مغرب میں کردار کی 'انفرادیت'، کردار اور ماحول کا طویل تصادم (جو خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر نظر آتا ہے) اور اشیاء کی ماہیت کو پرکھنے کے لیے تحلیلی اندازِ نظر کا فروغ — یہ تمام باتیں ارتقاع پا کر نظم کی صورت میں نمودار ہوئی ہیں۔ اور شاعر نے نظم کو اپنے تجربات اور محسوسات کی تہہ در تہہ کیفیات کے اظہار کے لیے وقف کر لیا ہے۔ چنانچہ نظم میں جو ایک خاص فرد کے دل کی دھڑکن صاف سنائی دیتی ہے اور تجربے کی انفرایت پر سب سے زیادہ توجہ مرکوز ہوئی ہے اس کا باعث یہ ہے کہ خود نظم کا خالق اس ماحول سے وابستہ تھا، جس میں جہد للبقا کے زیرِ اثر انفرادیت خود غرضی، اشیاء سے شدید وابستگی اور اشیاء کی ماہیت کو دریافت کرنے کا رُجحان بہت قوی تھا۔ چنانچہ نظم میں ایک ایسی انفرادیت، ایک ایسا تجزیاتی عمل موجود ہے جو غزل میں موجود نہیں۔ غزل سے مس ہوتے ہی شاعر کا انفرادی ردِعمل اور شخصی تاثر ایک عمومی صورت اختیار کر لیتا ہے اور اس میں گہرائی اور گیرائی کی بجائے وسعت اور ہمہ گیری پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کا باعث غزل کا وہ مخصوص مزاج ہے جو نظم ہی کی طرح اپنے مخصوص ماحول سے تشکیل پذیر ہوا ہے۔ چنانچہ نظم کے مزاج کو سمجھنے کے لیے غزل کے مزاج سے اس کا موازنہ ضروری ہے۔

غزل مشرق کی پیداوار ہے، بالخصوص اُن مشرقی ممالک کی جہاں زمین کی وسعت آسمان کی وسعت سے ہمکنار ہے۔ ان ممالک میں سر بفلک پہاڑ، حدِ نظر تک پھیلے ہوئے صحرا، زرخیز میدان اور گھنے جنگل ہیں۔ اور جدید دور سے قبل ان ممالک میں اشیائے خوردنی کی فراوانی فطرت کی فراخ دلی کا ایک قدرتی نتیجہ تھی۔ پھر ان ممالک کی وسعت اور کشادگی نے تصادم اور کش مکش کی بجائے مفاہمت اور میل جول کو نسبتاً زیادہ تحریک دی، بے شک ان ممالک کو وقتاً فوقتاً خونخوار حملہ آوروں نے تاراج کیا۔ تاہم ان حملوں کے طویل درمیانی وقفے بالعموم سکون و عافیت، رواداری اور تہذیبی ارتقا کے زمانے تھے اور ان میں رہتے ہوئے افراد کے نوکیلے کنارے بیضوی صورت اختیار کر گئے تھے۔ پھر چونکہ فرد کو زندہ رہنے کے لیے کسی خاص تگ و دو کی ضرورت نہیں تھی نیز موسمی اور جغرافیائی حالات نے اس کی نظر میں بھی کشادگی اور وسعت پیدا کر دی تھی۔ اس لیے اس کے ہاں حقیقت کے ادراک کے لیے استخراجی طریقِ فکر (deductive reasoning) اختیار کیا گیا اور تجزیے اور تحلیل کی بجائے الہام اور فکری جست کی مدد سے ادراکِ حقیقت کا طریق رائج ہو گیا۔ مشرق میں مذاہب، صوفیانہ تصورات اور ویدانت کے فروغ کا باعث بھی یہی تھا، بالخصوص 'ہمہ اوست' اور 'آہم برہم' کے تصورات ایسے

ماحول کا لازمی نتیجہ تھے جس میں کشادگی، وسعت اور ذہنی اور سماجی ارتباط کے زیادہ امکانات موجود تھے۔ چنانچہ استخراجی طریق فکر نے شاعری میں اس صنف ادب کو جنم دیا جسے آج ہم غزل کے نام سے جانتے ہیں۔ نظم کے پیکر کی خصوصیت اس کی اکائی ہوتی ہے اور نظم کا ہر مصرع اپنی مجرد حیثیت سے محروم، محض ایک مرکزی خیال کی تعمیر میں صرف ہوتا ہے۔ لیکن غزل متعدد بکھرے ہوئے اشعار کا مجموعہ ہے اور غزل کا ہر شعر غزل کے پیکر سے اسی طرح ہم آہنگ ہوتا ہے جیسے درخت جنگل سے یا فرد سماج سے۔ پھر غزل کا شعر نظم کی طرح کسی مخصوص تجربے کا تجزیاتی اظہار نہیں ہوتا، بلکہ جذبے اور تجربے کی عمومی صورت کو معرض وجود میں لاتا ہے۔ مشرقی ممالک میں تہذیب کے ارتقائے فرد کو سماج میں ضم کر دیا تھا اور فرد اپنے مخصوص تجربے کے اظہار پر انبوہ اور سماج کے اجتماعی تجربے کے اظہار کو فوقیت دیتا تھا۔ چنانچہ غزل میں فرد کا مخصوص تجربہ بھی اجتماعی اور عمومی صورت اختیار کر گیا ہے، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ نوکیلا جذبہ تہذیب سے مملو ہو کر ہموار، کشادہ اور ہمہ گیر ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں نظم فرد کی ذات کا آئینہ ہے وہاں غزل ایک پورے دور کی کروٹوں اور ذہنی تحریکوں کی عکاس کرتی ہے۔ غزل کا مطالعہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ کسی ایک دور میں غزل کے موضوعات تمام شعرا کے ہاں تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ ان موضوعات کی نوعیت بھی عام طور پر عمومی اور اجتماعی ہوتی ہے مثلاً صوفیانہ تصورات، درویشی اور آوارہ خرامی کا رجحان۔ زاہد پر چوٹ اور جدید دور میں رہبر اور رہزن اور منزل کے تصورات غزل کے پیکر میں برقی رو کی طرح دوڑتے ہیں اور ان کی عمومی حیثیت کو بڑی آسانی سے گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ محبوب کے ضمن میں بھی غزل کا مخصوص ردعمل اسی معمویت کا بین ثبوت ہے۔ نظم کی محبوبہ ایک ایسی گوشت پوست کی ہستی ہے جس کی ایک اپنی انفرادیت ہے اور جس نے شاعر کے محسوسات کو اپنے شخصی وجود سے متاثر کیا ہے۔ چنانچہ نظم کا شاعر جب اپنی محبوبہ کا ذکر کرتا ہے تو اس میں تجربے کی ساری کسک اور شخصی ردعمل کی ساری تندی اور وحشت سمٹ آتی ہے اور صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کی یہ محبوبہ ایک ایسی ہستی ہے جو اپنے مخصوص خدوخال، شخصیت اور کردار کے ساتھ پہلی بار ہم سے متعارف ہوئی ہے۔ غزل میں بات اس کے برعکس ہے۔ غزل کی محبوبہ ایک 'عمومی ہستی' ہے اور غزل کے کسی ایک دور میں تقریباً تمام غزل گو شعرا کے ہاں محبوبہ کے ایک سے خدوخال اور ایک سے اوصاف اور محاسن ابھرتے ہیں مثلاً ایک وقت تھا جب محبوبہ بادشاہ کے لیے علامت کے طور پر ابھری تھی اور

اس کے سراپا میں بادشاہ کی خونخواری، خوشامد پسندی، احساسِ برتری اور بے نیازی کے 'اوصاف' جمع ہو گئے تھے۔ پھر جب معاشرے میں بادشاہ کی جگہ طوائف نے لے لی تو غزل کی محبوبہ میں بھی طوائف کی ساری صفات سمٹ آئیں اور اس نے ہرجائی پن، سطحیت اور تصنع کا پوری طرح مظاہرہ کیا۔ بہرحال یہ بات طے ہے کہ غزل سے مس ہوتے ہی اشیاء احساسات اور تخیلات، توازن اور تہذیب سے مملو ہو کر ایک عمومی اور اجتماعی کیفیت میں ڈھل جاتے ہیں۔ جب کہ نظم میں اشیاء احساسات اور تخیلات کی نوکیلی کیفیت اپنی ساری انفرادیت کے ساتھ قائم رہتی ہے۔
جناب کلیم الدین احمد صاحب نے غزل کو ایک نیم وحشی صنف قرار دے کر غزل کے اس مزاج سے ناواقفیت کا اظہار کیا ہے کیونکہ فی الاصل غزل تو اس معاشرے کی پیداوار ہے جس میں تہذیبی میل جول اور مفاہمت اپنے پورے عروج پر ہے اور جہاں سماج، اشتراکِ باہم، خاندانی نظم و ربط اور نظریاتی ہم آہنگی کی اساس پر استوار ہے اور اس لیے غزل اپنے مزاج، موضوع اور طریق کار کے لحاظ سے فرد کی بجائے سماج کے اجتماعی فکر کی عکاس ہے — فی الواقعہ اگر 'نیم وحشی صنفِ سخن' کی ترکیب استعمال ہی کرنی ہے تو اسے نظم کے لیے استعمال کرنا چاہیے کہ نظم فرد کی شخصیت کا اظہار ہے اور جبلت کی تندی اور لاشعور کی گہرائی سے براہِ راست متعلق ہے۔ لیکن میں نیم وحشی صنفِ سخن کی ترکیب کا استعمال ذم کے طور پر نہیں کر رہا — جذبہ ہمیشہ نیم وحشی ہوتا ہے اور یہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ جب کوئی صنف سخن اس نیم وحشی جذبے کو اس کی شدت اور انفرادیت کے ساتھ لفظوں میں منتقل کرتی ہے تو دراصل زندگی کی عام سطح اور اجتماعی لاشعور کی گہرائیوں کے درمیان ایک ایسا ربط پیدا کرتی ہے جو کسی اور صنف ادب کے بس کا روگ نہیں۔ نظم کی اہمیت کا اصل باعث یہی ہے۔
نظم اور غزل کے اس فرق کو ایک مثال سے واضح کریں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ فرض کیجیے کہ آپ ایک بھرے بازار میں سے گزر رہے ہیں اور بازار کی گھما گھمی، تصادم، تحرک اور اشیاء کی چکا چوند اور فراوانی کا ایک مجموعی تصور آپ کے ذہن کے افق پر ابھرتا ہے۔ یہ غزل کا طریق کار ہے۔ اب فرض کیجیے کہ آپ بازار میں آتے ہیں اور لپک کر ایک دکان میں گھس جاتے ہیں پھر آپ دکان کی کوئی الماری کھلواتے ہیں، اس الماری میں سے ایک ڈبہ نکالتے ہیں اور پھر ڈبے میں سے کوئی چمکتا ہوا موتی نکال کر ہتھیلی پر رکھ لیتے ہیں اور اس کی چکا چوند، حسن اور نفاست میں یکسر کھو جاتے ہیں تو آپ کا یہ عمل نظم کا عمل ہے۔ دوسرے لفظوں میں غزل کے پیش نظر

وسعت اور کشادگی ہے لیکن نظم گہرائی، عمق اور تجزیے سے متعلق ہے۔ حرکت دونوں میں ہے لیکن حرکت کی اطراف مختلف ہیں — بہ حیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ نظم ایک کہانی بیان کرتی ہے، کبھی یہ کہانی آپ بیتی کا روپ دھارتی ہے اور کبھی جگ بیتی کا۔ قدیم اُردو نظم نے زیادہ تر جگ بیتی کی صورت اختیار کی ہے۔ اور اس لیے اس میں شاعر کی اپنی ذات پوری طرح منعکس نہیں ہوتی لیکن جدید نظم آپ بیتی کے اظہار کی طرف مائل ہے اور اسی لیے اس میں ایک انوکھی قوت اور انفرادیت نظر آتی ہے — یہی نہیں بلکہ اس نے فرد کی عام زندگی سے کہیں زیادہ اس کے باطن کے مدھر نغمے کو اسیر ساز کرنے کی کوشش کی ہے اور یہی اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس کے برعکس غزل کہانی بیان نہیں کرتی بلکہ اشیاء اور واقعات سے ایک مجموعی تاثر قبول کر کے پیش کر دیتی ہے۔ چنانچہ غزل میں زمان و مکان کی حدود ظاہر نہیں ہونے پاتیں۔ مثلاً دیکھیے کہ اشیاء، نام، مقامات وغیرہ جو نظم کے منفرد تجربے کو زمان و مکان کی حدود میں جکڑ کر پیش کرتے ہیں۔ غزل سے غائب ہیں اور غزل محض نقوش تک خود کو محدود رکھتی ہے، غزل میں بیشتر جھلکیاں پیش ہوتی ہیں، جب کہ نظم ایک ایک رنگ، کیفیت اور تجربے کا تجزیہ پیش کرتی اور تاثر کو زمان و مکان کا لبادہ پہنا کر پیش کرتی ہے۔ چنانچہ نظم مجموعی طور پر فرد اور اس کے باطن کی ایک کہانی ہے جب کہ غزل ذہن کے بلند ٹیلے پر سے گزرتے ہوئے کارواں کو دیکھتے چلے جانے کا ایک زاویہ ہے — تاہم اگرچہ غزل زیادہ تر اجتماعی قدروں کو حرزِ جان بناتی ہے لیکن یہ باطن کی 'رمق' سے بے نیاز نہیں رہتی۔ اسی لیے یہ واحد صنفِ سخن ہے جو داخل اور خارج کو صراطِ مستقیم پر اپنے توازن کو قائم رکھتی ہے جس طرح کلچر کی اعلیٰ اور ارفع قدروں کو جب فروغ حاصل ہوتا ہے اور ان کا فیض تہذیب کی صورت اختیار کرے عوام کے وسیع تر طبقے تک پہنچ جاتا ہے تو قدرتی طور پر یہ قدریں انحطاط پذیر اور زوال آمادہ ہو جاتی ہیں۔ بالکل اسی طرح جب شعر کی وہ مدھر الاپ جو دراصل باطن کا تحفہ ہے، انبوہ اور عوام کے گونجتے اور تھرکتے ہوئے گیتوں کی صورت اختیار کرتی ہے تو اس کا جادو ایک بڑی حد تک کم ہو جاتا ہے اور فن کے زینے پر اس کا مقام بلند نہیں رہتا، لیکن غزل کی خوبی یہ ہے کہ اس نے مدھر الاپ اور گونجتے ہوئے گیت کے نقطۂ انضمام پر جنم لیا ہے اور اسی لیے اس میں فرد کے داخلی تجربے اور سماج کے اجتماعی تجربے میں مفاہمت کا احساس ہوتا ہے۔ بیشک اس کا پلڑا اجتماعی تجربے کی طرف واضح طور پر جھکا ہوا ہے۔ تاہم یہ انفرادیت کی خوشبو سے بیگانہ نہیں ہے۔ فن میں یہ ایک نہایت مشکل مقام ہے اور اس تک پہنچنا کوئی

معمولی بات نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ غزل کے صرف چند شعر ہی اس معیار پر پورے اترے ہیں اور عظیم غزل گو شعرا کے ہزاروں لاکھوں اشعار میں سے صرف چند شعر ہی عظمت اور رفعت کے حامل قرار پائے ہیں۔ دوسری طرف نظم شخصیت کا والہانہ اظہار ہے اور یہ شخصیت سماجی اور سیاسی انقلابوں کے باوجود قائم رہتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس شخصیت کے پس پشت اجتماعی لاشعور کا وہ بحرِ ذخار بھی ہے جس میں نسلِ انسانی کا سارا ذہنی اور جذباتی سرمایہ سمٹا ہوا ہے۔ نظم اسی بحر ذخار کی تخلیق ہے اور اسی سے قوت اور نکھار حاصل کرتی ہے۔ بہ حیثیت مجموعی غزل سماج اور سماج کی اجتماعی قدروں کی آئینہ دار ہے لیکن نظم شخصیت اور روح کو پیش کرتی ہے۔ سماج بدلتا ہے اور ہر آن بدل رہا ہے لیکن شخصیت اور روح کی بنیادیں بہت گہری ہیں غزل کو اس لیے آج ایک خطرے کا سامنا ہے اور نظم اسی لیے آج انکشاف اور دریافت کی ایک نئی سرزمین میں اپنا قدم رکھ رہی ہے۔

○

(نظم جدید کی کروٹیں: وزیر آغا، شائع کردہ: ادبی دنیا، لاہور)

فری ورس (آزاد نظم) کی ہیئت اور تکنیک

پیشتر اس کے کہ باضابطہ نظم اور پرآہنگ نثر سے فری ورس کے فرق و امتیاز کو واضح کیا جائے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فری ورس کی ہیئت اور تکنیک کے متعلق خود اسے ذریعۂ اظہار بنانے والے شعرا کے نظریات کو مختصراً بیان کر دیا جائے۔ ان نظریات کے بین السطور دو ایک ایسی اصطلاحات کی وضاحت و تشریح بھی ہو جائے گی جن پر فری ورس کی تکنیک کی بنیاد ہے، اور جو اس کے اور باضابطہ نظم اور پرآہنگ نثر کے درمیان حدِ فاصل قائم کر کے فرق و امتیاز کا باعث بنتی ہیں۔

ایل۔ ایس۔ ہیرس نے فری ورس کے شعرا کو نظریات کے اعتبار سے تین طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔[1]

پہلا طبقہ ان شعرا کا ہے جو یہ کہتے ہیں کہ فری ورس لکھنے کے سلسلے میں ان کا کوئی معین نظریہ نہیں ہے۔ اظہار کے قدیم پیرائے ان کے لیے غیر تشفی بخش ہیں اور جب انھیں اپنی شدتِ احساس کا اظہار مقصود ہوتا ہے تو وہ طرزِ اظہار کے لیے صرف اپنی افتادِ طبع پر بھروسا کرتے ہیں اور تخلیقِ نظم کے دوران اس کے آہنگ میں اپنی طبیعت کی تحریک کے مطابق تبدیلیاں کرتے رہتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ ہربرٹ ریڈ کا یہ قول نقل کرتا ہے کہ ''بس آدمی کا شاعر ہونا اور اپنے ساتھ دیانت دار ہونا کافی ہے، باقی باتیں فطری طور پر ہوتی چلی جاتی ہیں۔''

شعرا کے دوسرے طبقے کا خیال ہے کہ فری ورس ایک معینہ ہیئت کا نام ہے، جس کی اپنی مخصوص صفات ہوتی ہیں۔ ان شعرا نے وہ اصول بھی بیان کیے ہیں جن پر فری ورس کی تعمیر ہوتی ہے۔ امریکی شاعرہ مس ایمی لاویل (Miss Amy Lowell) ان شعرا کی خاص ترجمان ہے۔ اس کی رائے ہے کہ اس قسم کی نظم کے لیے آزاد نظم (Free Verse) کی بہ نسبت ایقاعی نظم (Cadenced Verse) کی اصطلاح زیادہ مناسب ہے کیونکہ فری ورس لکھنے والے شعرا

آزادی کے نہیں بلکہ زیادہ سخت نظم وضبط (ڈسپلن) کے متلاشی ہیں۔[2]

فری ورس کی ہیئت اور تکنیک کی تعریف وتشریح سے متعلق ایمی لاویل نے تفصیل کے ساتھ اپنے خیالات ونظریات کا اظہار کیا ہے۔ یہ خیالات 'Sword Blades and Poppy Seed' کے دیباچے، 'North American Review' بابت جنوری 1917 'Tendencies in Modern American Poetry' کے آخری باب اور 'Dial' بابت 17 جنوری 1918 میں قلمبند کیے گئے ہیں۔ جان لونگسٹن لویز نے ان تمام مقامات سے اقتباسات منتخب کرکے انھیں اپنی کتاب 'Convention and Revolt in Poetry' میں اس انداز سے ترتیب دیا ہے کہ ایمی لاویل کے خیالات کا خلاصہ پوری وضاحت کے ساتھ سامنے آجاتا ہے اور اس سے فری ورس کی خصوصیات کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ ذیل میں اس خلاصے کا ترجمہ پیش کیا جاتا ہے۔[3]

''ویرلیبر کی تعریف یہ ہے: نظم کی ایک ایسی قسم جو ایقاع پر مبنی ہوتی ہے'' لیکن ایقاع (Cadence) وزن (Metre) کا مترادف نہیں ہے۔ ''ویرلیبر کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں ارکان بحر (Metrical Feet) کا یکساں آہنگ پانے کی ہر خواہش کو خیرباد کہہ دیا جائے۔ سطروں یا مصرعوں کو اسی انداز سے آنے دینا چاہیے جس طرح ایک ذہین قاری کی بہ آوازِ بلند قرأت کے دوران ان کے ادا ہونے کا امکان ہے۔'' یہ بہ الفاظ دیگر غیر مقفّیٰ ایقاع (Unrhymed Cadence) کی تعمیر ایک سخت عروضی نظام کے برعکس نامیاتی آہنگ (Organic Rhythm) یا بولنے والی آواز کے آہنگ (Rhythm of The Speaking Voice) پر ہوتی ہے، جس میں سانس لینا ضروری ہوتا ہے۔'' ''خود اس کے قانونِ ایقاع (Law of Cadence) کے تحت فری ورس کے کوئی مطلق اصول نہیں ہوتے۔ اگر ہوتے تو پھر وہ آزاد (Free) نہ ہوتی۔'' یہاں لونگسٹن لویز یہ سوال اٹھاتا ہے کہ یہ قانونِ ایقاع کیا ہے؟ کیونکہ اس سلسلے میں یہی ضروری نکتہ ہے جس کا سمجھنا ضروری ہے۔ وہ اس نکتے کی تشریح اپنے الفاظ میں کرنے کے بجائے ایمی لاویل ہی کے الفاظ کے ذریعے کرتا ہے۔ 'ویرلیبر کی اکائی رکن' اجزا کی تعداد، مقدار یا سطر (مصرع) نہیں ہوتی۔ اس کی اکائی 'اسٹرافی (Strophe) ہوتی ہے جو پوری نظم بھی ہوسکی ہے یا اس کا صرف ایک حصہ بھی ہوسکتا ہے ہر اسٹرافی ایک مکمل دائرہ (Complete Circle) ہوتی ہے۔'' اس لحاظ سے زور اس کی اس خصوصیت پر دیا جاتا ہے (اور یہ بات بنیادی حیثیت کی حامل ہے) (جسے کسی اور جگہ 'نظم کی خود اپنی طرف مراجعت کرنے

کی خواہش' (The Desire of Verse to Return Upon Itself) ہوتا ہے جو ایک متوازن پنڈولم کی بازگشت کی طرح خود اپنی طرف لوٹ کر آتا ہے۔ اس بازگشت کی حدود میں مصرعے شاعر کی مرضی کے مطابق حرکت کرتے ہیں۔ نظم 'تیز رو یا سست رفتار ہوسکتی ہے۔ وہ ہچکولے بھی کھا سکتی ہے، لیکن یہ مکمل بازگشت اس میں ضرور ہونی چاہیے اس کے ہچکولوں کو بھی مرکزی نظام کا پابند ہونا چاہیے۔"

ایمی لاویل کے خیالات کے اس ماحصل سے ان تمام شعرا کی ترجمانی ہوتی ہے جو فری ورس کو ایک معین ہیئت قرار دیتے ہیں اور جن کی نظر میں اس کی ایک مخصوص تکنیک ہوتی ہے۔

فری ورس لکھنے والے شعرا کے ایک اور طبقے نے اس میں توازن و تناسب کی ضرورت پر زور دیا ہے، یا پھر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ موثر ترین فری ورس نظمیں توازن اور تناسب کی ان خصوصیات کی حامل ہوتی ہیں۔"4

نظریاتی اختلافات اور فروعی باتوں سے قطع نظر، مندرجہ بالا تمام بیانات سے مجموعی طور پر فری ورس کی تکنیک کی دو بنیادی خصوصیات کا پتہ چلتا ہے۔

1. اس کی بنیاد وزن کے بجائے آہنگ پر ہوتی ہے۔
2. رکن یا مصرعے کے بجائے اسٹرافی اس کی اکائی ہوتی ہے۔

اسٹرافی (Srophe) یونانی زبان کا لفظ ہے، جس کے لغوی معنی 'Turn' (گردش، موڑ) ہیں۔ جب یہ لفظ ایک شعری اصطلاح کے طور پر استعمال ہوتا ہے تو اس سے عموماً غیر مساوی مصرعوں کا مجموعہ مراد لیا جاتا ہے۔ اس لفظ کا استعمال ایک مخصوص فنی اصطلاح کے طور پر بھی ہوتا ہے۔ یہ کورس کی شکل میں رقص کے ساتھ گائے جانے والے قدیم یونانی اوڈ (Ode) کے ایک جزو کا نام تھا۔ یہ اوڈ جو عام طور پر Pindaric Ode) کے نام سے مشہور ہے، تین اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہوتا تھا۔ پہلے جزو کے گائے جانے کے دوران رقاص داہنی طرف سے بائیں طرف گردش کرتے تھے۔ اسے Strophe کہا جاتا تھا۔ دوسرا جزو Antistrophe کہلاتا تھا۔ عروضی اعتبار سے اس جزو کی ساخت پہلے جزو کے عین مطابق ہوتی تھی۔ جب اوڈ کا یہ حصہ گایا جاتا تھا تو رقاص پہلے حصے کے برعکس بائیں طرف سے داہنی طرف گردش کرتے تھے۔ تیسرا جزو، جس کی ساخت پہلے دو اجزا سے مختلف ہوتی تھی، Epode کے نام سے موسوم تھا۔ اس کے گائے جانے کے دوران رقاص غیر متحرک رہتے تھے۔ اس قسم کے اوڈ کے ہر سہ اجزا کے لیے

مصرعوں کی تعداد اور وزن و بحر کے استعمال میں شاعر کو آزادی حاصل تھی۔ انگریزی میں اس قسم کے اوڈ کے اجزا کو انھیں یونانی ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس طرح اسٹرانی ایک مخصوص اصطلاح کے طور پر Pindaric Ode کے ایک جزو کے نام کے لیے استعمال کی جاتی ہے، کبھی کبھی اسٹرانی کو بند (Stanza) کے مترادف کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے، ویسے اسٹرانی اور بند میں یہ بنیادی فرق ہے کہ موخرالذکر میں مصرعوں کی تعداد، بحر اور ترتیبِ قوافی متعین ہوتی ہے جب کہ اول الذکر میں ایسا نہیں ہوتا۔ شاید اسی وجہ سے فری ورس کے کسی جزو کو بند کے بجائے پیراگراف کہا جاتا ہے۔

فری ورس کی اکائی کے لیے اسٹرانی کی اصطلاح غالباً اس کی دونوں خصوصیات، یعنی مصرعوں یا سطروں کی غیر معینہ تعداد اور گردش (Turn) یا مراجعت (Return) کی صفت کے پیش نظر اختیار کی گئی ہے جیسا کہ پہلے کہا گیا، یہ اسٹرانی پوری نظم بھی ہوسکتی ہے اور اس کا کوئی حصہ بھی۔ اسٹرانی میں شاعر کو نہ صرف سطروں کی تعداد کے سلسلے میں آزادی حاصل ہے، بلکہ اسے یہ آزادی بھی حاصل ہے کہ وہ اپنی ضرورت اور خواہش کے مطابق آہنگ کو تبدیل کرتا رہے۔

فری ورس کا آہنگ

جہاں تک آہنگ کا تعلق ہے، تو یہاں اس کی تشریح وتوضیح کی تفصیلات میں جانے کا موقع نہیں ہے، لیکن اتنی بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ آہنگ (Rhythm) وزن (Metre) کا مترادف نہیں ہے۔ وزن باضابطہ نظم کی ایک لازمی خصوصیت ہے جب آہنگ پابندی اور باضابطگی کی خصوصیات کا حامل ہوتا ہے اور اسے ایسی مختصر اکائیوں (ارکان) میں تقسیم کیا جاسکے، جن کی ترتیب وتنظیم ایک مخصوص انداز میں کی گئی ہو تو وہ وزن کہلاتا ہے۔ اس طرح یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ وزن میں بہرحال آہنگ ہوتا ہے، لیکن آہنگ وزن کا پابند نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ آہنگ کی کوئی واضح شناخت ممکن ہیں۔ یہ ایک ذوقی شے ہے جس کے جذب وقبول کی کیفیت مختلف افراد میں مختلف ہوتی ہے۔ حسِ آہنگ (Sense of Rhythm) مذاقِ سلیم کی متقاضی ہوتی ہے، جس کی بیشتر افراد میں کمی پائی جاتی ہے۔ مذاقِ سلیم کی کمی بیشی کی نسبت سے آہنگ کا ادراک وعرفان بھی مختلف افراد میں کم یا زیادہ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس وزن ایک معروضی شے ہے۔ اس میں قطعیت پائی جاتی ہے۔ اسی لیے نہ صرف واضح طور پر اس کی مکمل

شناخت ممکن ہے، بلکہ اس کے اجزائے ترکیبی کو الگ الگ کر کے شمار بھی کیا جا سکتا ہے۔ وزن اور آہنگ کے فرق پر سر اسٹینلی لیدز نے 'ردم ان انگلش پوئٹری' میں مختصراً ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

"Metre can be reckoned, rhythm can only be felt... By examples only can rhythm be defined."5

اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کہ آہنگ کو صرف محسوس کیا جا سکتا ہے، سر اسٹینلی لیدز نے متفرق نظموں کی مثالیں پیش کی ہیں اور ان کے مختلف و متفرق آہنگ کی روشنی میں ایک بار پھر اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ آہنگ کی تعریف صرف مثالوں کے ذریعے ممکن ہے:

"Need it be repeated that rhythm, though its elements are number, quantity and stress, has a movement, a quality, a flavour, above and beyond all measure and pattern, which can be felt but not analysed, which can only be defined by examples, and worshipped by the acolyte, who perceives it?"6

یہ بات کہ وزن معروضی اور مطلق ہوتا ہے اور آہنگ ذوقی، ارنیسٹ جی۔ مال نے ان الفاظ میں بیان کی ہے:

"Metre is objective and arbitrary; rhythm, while existing in all things, appears or comes to us so modified by our own beings in the actual perception of it, that any statement made about it by one person is not likely to hold entirely true for other individuals."7

اسی بات کو بلس پیری نے استدلال کے ساتھ اس طرح کہا ہے:

"No two persons catch quite the same rhythm in the sounds of the animate and inanimate world, because no two persons have absolutely identical pulse-beats, identical powers of attention, an identical psycho-physical organism."8

الفاظ آہنگ کے خام مواد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی مخصوص ترتیب اور ان میں غنائیت کا تناسب مختلف قسم کے آہنگوں کی تخلیق و تشکیل کا باعث اور ان میں امتیاز اور پہچان کا ذریعہ ہوتا ہے۔ آہنگ نثر میں بھی ہوتا ہے لیکن وہ نظم کے آہنگ سے مختلف ہوتا ہے۔ اس میں الفاظ کی

ترتیب قواعدی ضروریات کے علاوہ اور کسی ضابطے کی پابند نہیں ہوتی اور الفاظ کی غنائیت مقصود بالذات اور ایسی اہمیت کی حامل نہیں ہوتی بلکہ اس کی حیثیت ضمنی اور فروعی ہوتی ہے۔ یہاں الفاظ کا بنیادی مقصد ترسیلِ معانی ہوتا ہے۔ اس طرح نثر کا آہنگ غیر مترنم، بے ضابطہ، آزادرو، متنوع اور پیچیدہ ہوتا ہے۔ وہ ہر فقرے، جملے اور پیراگراف میں مختلف رنگ اختیار کرتا چلا جاتا ہے، لہٰذا کسی ایک وضع کا پابند ہونا اس کے لیے ممکن نہیں۔ اس کے برعکس نظم، بحیثیت مجموعی، ایک باضابطہ آہنگ کی حامل ہوتی ہے۔ اس آہنگ کی ایک متعین وضع ہوتی ہے، جو پوری نظم میں تقریباً یکساں رہتی ہے۔ شعری ضروریات کے تحت اس میں محض معمولی قسم کی تبدیلیاں عمل میں لائی جا سکتی ہیں مگر یہ تبدیلیاں اسی متعین وضع کی حدود میں ہوتی ہیں اور ان سے آہنگ کی اس بنیادی وضع میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ نظم کے اس باضابطہ آہنگ کی نوعیت عروضی ہوتی ہے اور اسے وزن (Metre) کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ عروضی آہنگ (وزن) کئی چھوٹی عروضی اکائیوں (ارکان (Feet) - سے ترکیب پاتا ہے جو اس کی شناخت کا ذریعہ ہوتی ہے۔ اس عروضی آہنگ کی تکرار باضابطہ نظم کی ایک لازمی خصوصیت ہے، یعنی نظم کا پہلا مصرع جن ارکان پر مشتمل ہوتا ہے وہی آخر تک مسلسل استعمال ہوتے رہتے ہیں اور جیسا کہ پہلے کہا گیا، ان میں شعری ضروریات کے تحت محض ایسی معمولی تبدیلی ہی ممکن ہے جس سے نظم کے بنیادی آہنگ میں خلل واقع نہیں ہوتا۔ مارجوری بولٹن نے 'تکرار' اور 'تنوع' کو بالترتیب نظم اور نثر کے آہنگ کی امتیازی خصوصیت قرار دیا ہے۔ نظم اور نثر کے مختلف امتیازات پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ سب سے پہلے اسی فرق کا ذکر کرتی ہیں:

> "First, the rhythm of verse depends on patterns of repetition... The rhythm of prose depends on variation." 9

'The Anatomy of Prose' کے ایک باب میں نثر کے آہنگ پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے مارجوری بولٹن نے اسی رائے کا اعادہ ان الفاظ میں کیا ہے:

> "The rhythm of poetry consists, with a few exceptions... of a regular pattern of stress, varied so as to add interest but never so much as to obliterate the basic pattern; the rhythm of prose depends entirely on subtle variations. 10

اسی باب میں آگے چل کر مصنفہ نے انگریزی زبان کی نثر کے سلسلے میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ نثر کی 'تقطیع' یعنی 'قابلِ تعیین ارکان میں تقسیم' ممکن ہے، لیکن ساتھ ہی ساتھ اس فرق کو بھی واضح کر دیا ہے کہ نثر کی یہ تقطیع 'عروضی تجزیہ' کے برعکس 'آہنگی تجزیہ' قرار پائے گی، اور متعدد مثالوں کے ذریعے اپنے نظریے کو ثابت کیا ہے، جس کا اظہار مندرجہ ذیل الفاظ سے ہوتا ہے:

"Pros can be 'scanned', that is, divided into definable feet, by the simple process of making the stressed syllables, and thus a complete 'rhythmical analysis' - never 'metrical analysis'- of a piece of prose may be made. It is not difficult to sort out the feet once we have marked the stressed syllables." 11

وزن یا عروضی آہنگ کی پابندی کی وجہ سے نظم میں الفاظ کی ترتیب ایک مخصوص شکل اختیار کر لیتی ہے، جو عموماً نثری ترتیبِ الفاظ سے مختلف ہوتی ہے اور گرامر کے اصولوں کی پابند نہیں ہوتی۔ ترتیبِ الفاظ کے علاوہ خود الفاظ کے استعمال کے اعتبار سے بھی شعری آہنگ نثری آہنگ سے ممتاز ہوتا ہے۔ گو ترسیلِ معنی کی اہمیت کو نظم میں بھی یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا مگر نثر کے برعکس یہاں اس کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ یہاں الفاظ کا استعمال تخلیقی (Creative) مجازی (Figurative) اور جذباتی (Emotive) نوعیت کا ہوتا ہے۔ اس خصوصیت کی بنا پر ایک طرف تو نظم کے الفاظ رمزیہ انداز اور کثرتِ معانی کے حامل ہوتے ہیں اور دوسری طرف ان کے ذریعے غنائیت، تاثیر، لطف و انبساط، حیرت و استعجاب جیسی کیفیات کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ یہ تمام کیفیات بجائے خود آہنگ کو ابھارنے اور نکھارنے کا باعث ہوتی ہیں۔ اس طرح نظم میں نثر کے برعکس الفاظ کے استعمال کا بنیادی مقصد ترسیلِ معنی کے بجائے تشکیلِ آہنگ ہوتا ہے۔ الفاظ کے صوتی اثرات سے انکار ناممکن ہے۔ لیکن صوتِ لفظ میں بھرپور توانائی، جیسا کہ آئی۔ اے۔ رچرڈز کے درج ذیل الفاظ سے ظاہر ہے، صرف آہنگ کے ذریعے پیدا ہوتی ہے:

"The sound of words comes to its full power only through rhythm." 12

اور سب جانتے ہیں کہ صوتِ لفظ کی اس بھرپور توانائی کا اظہار نثری آہنگ کے مقابل میں شعری آہنگ کے ذریعے بدرجہا بہتر طور پر ہوتا ہے۔

سطورِ بالا کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ، مستثنیات سے قطع نظر، بحیثیتِ مجموعی نظم

وتر کے آہنگ کا اصل اور بنیادی فرق یہ ہے کہ اول الذکر باضابطہ اور متعین ہوتا ہے، جب کہ موخر الذکر بے ضابطہ اور متنوع ہوتا ہے اور اس فرق کو تمام ناقدین نے تسلیم کیا ہے۔

''ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز' میں باضابطگی (regularity) کی بنیاد پر انگریزی زبان میں آہنگ کی تین بڑی قسموں کا ذکر کیا گیا ہے:

"In point of regularity generally we may distinguish three broad classes of rhythmic phenomena in Eng. (English): the rhythms (1) of prose, characteristically irregular because composed of large units not related together by any continuous general pattern; (2) of metrical verse, which present a continuous pattern of approximately strict regularity; and (3) of non-metrical and occasional (esp. (especially) terminal) sequence in artistic prose, which occupy an intermediate position because, though constructed of minimal unitary cadences like those of metrical verse, they do not like those present a regular continuous pattern throughout." 13

اس عبارت سے مختصراً آہنگ کی تین مختلف قسموں اور ان کی امتیازی خصوصیات کا علم ہوتا ہے۔ نثر کا طویل اکائیوں پر مبنی بے ضابطہ آہنگ، موزوں (وزن پر مبنی) نظم کا یکساں اور باضابطہ آہنگ اور فنکارانہ نثر کا آہنگ جو درمیانی نوعیت کا ہوتا ہے اور نظم و نثر دونوں کے آہنگ کی خصوصیات کا حامل ہوتا ہے۔ آہنگ کی ان اقسام میں فری ورس کے آہنگ کو شامل نہیں کیا گیا ہے جو اپنی نوعیت کے اعتبار سے خود بھی موزوں نظم (Metrical Verse) اور نثر کے آہنگ کے درمیان کی چیز ہوتا ہے، ویسے اسی ڈکشنری میں ایک اور جگہ فری ورس کے آہنگ کو 'Strophic Rhythm' کا نام دے کر اس کی امتیازی خصوصیت کا بیان ان الفاظ میں کیا گیا ہے:

"Strophic rhythm, frequent in free verse, marks the flow of units larger than a line or stanza." 16

اس عبارت سے فری ورس کے آہنگ کی جس خصوصیت کا پتہ چلتا ہے وہ اس کی 'اکائی' سے متعلق ہے، جو باضابطہ نظم کی اکائیوں ('مصرع' اور 'بند') کے مقابلے میں زیادہ طویل ہوتی ہے۔

اس سے فری ورس کے آہنگ کی کسی تکنیکی خصوصیت کے بارے میں نہیں معلوم ہوتا۔ جان لونگسٹن لویز نے اس سلسلے میں خاصی تفصیل سے بحث کی ہے اور باضابطہ نظم اور پرآہنگ نثر دونوں کے آہنگ سے فری ورس کے آہنگ کا فرق واضح کیا ہے۔ اس کی رائے کے مطابق باضابطہ نظم (Regular Verse) اور آزاد نظم (Free Verse) کے درمیان بنیادی فرق یہ ہے کہ اول الذکر دو آہنگوں کے اشتراک کا نتیجہ ہوتی ہے، جب کہ موخر الذکر کی تعمیر صرف ایک آہنگ سے ہوتی ہے:

"Regular verse is the resultant of two rhythms, interwoven into innumerable harmonies. Free Verse is built on one alone. that, broadly speaking, is the fundamental difference. 15

اس نتیجے پر پہنچنے سے پہلے لونگسٹن لویز نے ان دو آہنگوں کی تشریح کرتے ہوئے ایک کو 'وزن کی اکائی' یا 'مصرع' کہا ہے اور دوسرے کو 'جملے کا آہنگ' یا 'ایقاع' کا نام دیا ہے، اور اس تشریح کے ضمن میں جن خیالات کا اظہار اس نے کیا ہے ان سے ضمنی طور پر نثر یا بول چال کی زبان کے آہنگ کی خصوصیت بھی واضح ہو جاتی ہے۔ باضابطہ نظم پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

"The movement of regular verse is a resultant, a resolution, of two rhythms one of which, taken alone tends towards utter freedom, the other of which, taken alone, tends towards restraint. There is in verse, on the one hand, the metrical unit that is to say, for our present purpose, the line. There is, on the other hand, what we may designate as the sentence rhythm or cadence. If the line length and the sentence rhythm uniformaly coincide (*as they do in some of Pope's couplets, for example) we get monotony, deadly and intolerable. If there is only the sentence cadence, without the beat of the line, there is variety, but it is merely the variety of your speech and mine, when charged with emotion in varying degrees. Metrical verse, that is not sheer doggerel, is built upon the harmony of both. 16

فری ورس کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے اور اس سلسلے میں ایمی لاویل کے ان نظریات کا ذکر کرنے کے بعد، جو فری ورس کی تعریف کے ضمن میں پہلے پیش کیے گئے، وہ ان پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ محض 'اسٹرافی' کے عنصر کو فری ورس اور باضابطہ نظم کے درمیان وجہ امتیاز قرار دینا مناسب نہیں۔ اس سلسلے میں وہ لکھتا ہے:

"Free verse, as just defined, is at its best essentially 'strophic'. It is a larger rhythmic movement which subsumes other rhythms. Regular verse is also at its best essentially strophic. It too... is a larger rhythmic movement which subsumes other rhythms. The two have in common, then, an enveloping rhythm. What is the difference? Mainly this: in the one, the constituent rhythmic elements, namely metrical lines, have a relatively uniform beat; in the other they are free to vary as they please. Therein lies the peculiar freedom of free verse. It is not in the strophic elements as such." 17

لونگسٹن لویز کے ان بیانات کی روشنی میں باضابطہ نظم اور فری ورس کے آہنگ کا جو فرق ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ ایک تو باضابطہ نظم میں بیک وقت دو طرح کے آہنگوں کا امتزاج پایا جاتا ہے، جب کہ فری ورس کی بنیاد صرف ایک آہنگ پر ہوتی ہے، دوسرے یہ کہ باضابطہ نظم میں مصرعے نسبتاً یکساں وزن کے حامل ہوتے ہیں لیکن فری ورس میں وہ حسب ضرورت بدلتے رہتے ہیں۔ اس طرح فری ورس کا آہنگ یک رنگی کے بجائے تنوع کا حامل ہوتا ہے۔ اپنی اس خصوصیت کی بنا پر فری ورس کا آہنگ پرآہنگ نثر (rhythmic prose) کے قریب آجاتا ہے، لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا، اس قربت کے باوجود فری ورس اور پرآہنگ نثر ایک ہی چیز نہیں۔ ایسی صورت میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ فری ورس اور پرآہنگ نثر میں کیا فرق ہے؟ لونگسٹن لویز نے ان دونوں کے فرق پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ انگریزی کی فری ورس کے تعلق سے وہ یہ فرق اس طرح واضح کرتا ہے:

"The rhythms of 'vers libre' in English... are in large degree the rhythms of a certain type of modern rhythmic prose. But that is not an assertion that free

verse 'is' prose. There are differences which set the one off from the other... the rhythms which are occasional in one are persistent in the other. Moreover, in prose... the strophic element, the quality of return, although it is frequently present... is also not uniform. If it recurred with any regularity, the prose would at once become bad prose. On the other hand, it is the recurrence of 'return' that makes verse verse at all." 18

خلاصہ بحث

مندرجہ بالا تصریحات سے یہ واضح ہے کہ 'بے ہیئت' ہونے کے باوجود فری ورس کی ایک ہیئت ہے جو نثر اور باضابطہ نظم دونوں کی خصوصیات کا امتزاج ہوتے ہوئے بھی دونوں سے مختلف و متمائز ہے۔ فری ورس کی ہیئتی خصوصیات کو مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ اس کی تعمیر و تشکیل وزن کے بجائے آہنگ سے ہوتی ہے جو جذبہ و خیال کی روش و رفتار کے اعتبار سے بدلتا رہتا ہے اور اس آہنگ کی اکائی رکن یا مصرعے کے بجائے 'اسٹرافی' ہوتی ہے، جو ایک مصرع بھی ہوسکتی ہے، چند مصرعوں کا مجموعہ بھی ہوسکتی ہے اور پوری نظم بھی ہوسکتی ہے۔ اسٹرافی کے آہنگ کی یہ خصوصیت ہے کہ اس میں تمام مصرعے یا سطریں ایک دوسرے میں پیوست ہوتی چلی جاتی ہیں جس کی وجہ سے الگ الگ مصرعوں کا آہنگ مختلف ہونے کے باوجود بند یا نظم کا ایک مجموعی یا حاوی آہنگ ہوتا ہے۔ فری ورس کا یہ آہنگ نہ تو باضابطہ نظم کا آہنگ ہوتا ہے، نہ نثر کا اور نہ پُرآہنگ نثر کا، بلکہ اس کی ایک جداگانہ حیثیت ہوتی ہے، اور وہ ان سب کی مشترکہ خصوصیات کا حامل ہونے کے باوجود ان سب سے مختلف ہوتا ہے۔ فری ورس میں چونکہ ہیئت مواد کی تابع ہوتی ہے اور آہنگ خیال کا ہم قدم ہوتا ہے، اس لیے اس کی ہیئت غیر متعین اور اس کا آہنگ متنوع ہوتا ہے۔ فری ورس کی ہیئت اور آہنگ کی تنظیم مختلف اوزان کے امتزاج اور ان کے آزادانہ استعمال سے بھی ہوسکتی ہے اور وزن کو یکسر نظرانداز کرکے خالص نثری آہنگ کو جذبات و خیالات کے اتار چڑھاؤ کے تناسب سے ترتیب دے کر بھی نظم کی شکل دی جاسکتی ہے۔ جذبات و خیالات کی اس آزادانہ تنظیم کا یہ فطری نتیجہ ہوتا ہے کہ مصرعے غیر مساوی ہوجاتے ہیں۔ ان کی طوالت کا انحصار خیال کی نوعیت پر ہوتا ہے، یعنی مصرعوں کے چھوٹے

بڑے ہونے کا دارومدار اس بات پر ہے کہ خیال میں وسعت ہے یا اختصار، یا یہ کہ بات کم کہی جاتی ہے یا زیادہ۔ جہاں تک قافیے کا تعلق ہے، فری ورس میں اس کی حیثیت فروعی ہے، یعنی عموماً قافیے کا استعمال نہیں ہوتا لیکن اس پر کوئی پابندی بھی نہیں۔

اصولوں اور ضابطوں سے اس تمام آزادی کے باوجود فری ورس کو 'بے اصول' قرار دینا شاید زیادتی ہوگا۔ قطعاً بے اصولی دراصل شاعر کی بے راہ روی کی دلیل ہے، ورنہ اچھی اور موثر فری ورس کے لیے کسی نہ کسی اصول کی پابندی لازمی ہے، البتہ یہ بات ضرور ہے کہ فری ورس کا شاعر باہر سے تھوپے ہوئے اصولوں کی پابندی نہیں کرتا، بلکہ وہ اپنی نظم کو ایک فن پارے کی شکل دینے کے لیے خود پر اپنے ہی بنائے ہوئے اصول عائد کر لیتا ہے اور ان کی پابندی کرتا ہے۔ اس طرح اچھی فری ورس آزاد ہونے کے باوجود آزاد نہیں ہوتی۔ جیسا کہ ایلیٹ کا خیال ہے، اس شخص کے لیے جو اچھی آزاد نظم لکھنا چاہتا ہے، کوئی بھی نظم' (Verse) 'آزاد' (Free) نہیں ہوتی۔ 19 ہر چند کہ فری ورس میں عروض کے آزادانہ استعمال کی گنجائش ہے اور فری ورس کے شاعر کو یہ آزادی بھی حاصل ہے کہ وہ عروض سے یکسر بے نیاز ہو کر نظم لکھ سکتا ہے، اس کے باوجود، کچھ ناقدین کے خیال کے مطابق، اچھی فری ورس وہی ہوتی ہے، جس میں عروضی رکھ رکھاؤ کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ فریزر اچھی فری ورس اس نظم کو تسلیم کرتا ہے، جس کی باقاعدہ تقطیع نہ ہو سکتی ہو لیکن جو ہمیشہ باقاعدہ تقطیع کی حدوں میں داخل ہوتی نظر آئے۔ اپنے اس خیال کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

> "What I recognize as good free verse is verse which does not scan regularly but seems always on the verge of scanning regularly; which is neither strictly in pure stress metre, nor quantitative metre, nor pure syllabics, but which often seems to be getting near to one or other of these, perhaps attempting to fuse two of them, perhaps deliberately and abruptly alternating between one and another. One should add that poets in free verse tend to make a much more conscious use that more traditional poets of the pause, in the middle of lines, between blocks of lines, at the ends of lines; and

that these pauses are indicated by a striking use of blank spaces and of long indentations of the printed page, a use which is sometimes described as ' visual scansion." 20

اس قدرے طویل اقتباس میں فری ورس کی جن تکنیکی خصوصیات کا بیان کیا گیا ہے ان سے ایک طرف تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اچھی فری ورس میں مروجہ عروض سے انحراف کے باوجود عروض سے مکمل انقطاع نہیں ہوتا، بلکہ اس کا ایک نیا اندازِ استعمال اور نئی صورت گری پائی جاتی ہے، جو فنِ عروض سے واقفیت کے بغیر ممکن نہیں۔ دوسری طرف وقفوں کے استعمال اور ان کی تنظیم و ترتیب میں روایتی شاعروں کے مقابلے میں فری ورس کے شاعروں کو کہیں زیادہ شعوری کاوش کرنی پڑتی ہے۔ فنی اہتمام کی یہ صورت، جسے بعض اوقات 'بصری تقطیع' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے، وہی شاعر کرسکتا ہے جو اعلیٰ درجے کا فنکار بھی ہو۔ اس سلسلے میں فریزر کا تو یہاں تک خیال ہے کہ فری ورس کے موثر ہونے کا دارومدار اس بات پر ہے کہ شاعر کو روایتی عروض پر مہارت حاصل ہو، کیونکہ یہ روایتی عروض کم و بیش شاعری کی 'فطرتِ ثانیہ' بن چکا ہے:

"...'free verse', where it is effective, depends in the poet on a mastery of traditional metrics that has more or less become second nature." 21

روایتی عروض کے شاعری کی فطرتِ ثانیہ بن جانے کا یہ عمل ہر زبان کی شاعری میں پایا جاتا ہے۔ شاید یہی وجہ کہ شاعری تمام آزادیوں کے باوجود اپنے حسن و اثر کے لیے کسی نہ کسی شکل میں عروض یا اس کے اثر سے پیدا شدہ پابندیوں کا سہارا لینے پر مجبور ہوجاتی ہے۔ خود انگریزی فری ورس کے تعلق سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اچھی آزاد نظموں میں پابند نظموں کے بہت سے انداز و اطوار پائے جاتے ہیں، جن کی بدولت وہ ان سے بہت زیادہ مختلف نظر نہیں آتیں، اس بات کی طرف ہیرس نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

"There are enough genuine poems in free verse to make it worthy of study. But these genuine poems we find, on examination, to be not very different from poems in regular verse, although printed differently. The effect they produce can be traced to the significant arrangement of association of words; to groupings of

sounds; to alliteration and assonance; to rhymes (coming sometimes irregularly and unobtrusively inside lines, and sometimes, obviously at the end of them); often to repetition of an image or a phrase as a sort of regrain; and always to a definite rhythm. " 22

نظم کی جن خصوصیات کا ذکر مندرجہ بالا عبارت میں کیا گیا ہے وہ تمام یا ان میں سے بیشتر ہر اچھی فری ورس میں پائی جاتی ہیں اور تقریباً سبھی اعلیٰ فری ورس شاعروں نے ان سے خاطر خواہ کام لیا ہے۔ اس سلسلے میں فری ورس کے دو بڑے نام پاؤنڈ اور ایلیٹ مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔

حواشی

1. L.S. Harris: 'The nature of English Poetry' p 127-128
2. L.S. Harris : The Nature of English Poetry, p 127-128
3. پیش کردہ خلاصے میں واوین کی عبارت ایمی لاویل کی ہے۔ باقی جملے جو اس عبارت میں ربط و ترتیب یا تشریح و توضیح کے طور پر اضافہ کیے گئے ہیں لونگسٹن لویز کے ہیں۔ عبارت کو مربوط اور بامحاورہ بنانے کی غرض سے کہیں کہیں ایک آدھ فقرے کی کمی بیشی راقم الحروف نے بھی کردی ہے۔ اصل عبارت کے لیے ملاحظہ فرمائیے 'کنونشن اینڈ ریوولٹ ان پوئٹری' ص 168-169)
4. L.S. Harris: The Nature of English Poetry, p 128
5. Sir Stanley Leathes : Rhythm in English Poetry, Introduction, p 3
6. ibid, p 121
7. Ernest G. Moll : The Appreciation of Poetry (1933), p 175
8. Bliss Perry : A study of Poetry (1920), p 144
9. Marjorie Boulton : The Anatomy of Prose, (1968), p 2
10. Marjorie Boulton : the Anatomy of Prose, p 49
11. Marjorie Boulton : The Anatomy of Prose, p 54
12. I. A. Richards : Principles of Literary Criticism (1970), p 106

13. Dictionary of World Literary Terms, Edited By Josheph T Shipley, p 257
14. Dictionary of World Literary Terms, Edited by Joshep T. Shipley (1970), p 278
15. John Livingston Lowes : convention and Revolt in Poetry' , 151
16. John Livingston Lowes: Convention and Revolt in Poetry, p 150-151
17. John Livingston Lowes : Convention and Revolt in Poetry, p 169
18. John Livingston Lowes: Convention and Revolt in Poetry, p 184
19. T. S. Eliot : Selected Prose, Edited by John Hayward, 1953, (Essay : The Music of Poetry), p 65
20. G. S. Fraser : "Metre, Rhyme and Free Verse, p 74
21. Ibid, p 76
22. L. S. Harris : The Nature of English Poetry, p 126

O

(اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم: [ابتدا سے 1947 تک]: ڈاکٹر حنیف کیفی، سنہ اشاعت اوّل 1982)

نثری نظم کی شناخت

اس مضمون کو لکھنے کی ضرورت ہرگز پیش نہ آتی اگر نثری نظم کے بارے میں جو کچھ لکھا جارہا ہے، اس کی نوعیت محض نظری نہ ہوتی اور اطلاقی پہلو بھی پیش نظر رہتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ابھی ولادت نہیں اور حسب نسب اور رنگ ونسل کی بحث چھڑی ہوئی ہے، یا اگر ولادت ہوچکی ہے تو نومولود کو دیکھے بھالے بغیر اس کے عدم اور وجودگی کی گفتگو ہورہی ہے یا یہ کہ اتنی اولادوں کے ہوتے ہوئے نئی اولاد کی ضرورت بھی کیا ہے اور اگر ہے تو اس کو اولادِ نرینہ کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے یا کسی اور خانے میں رکھا جائے۔ نثری نظم اس میدانِ کارزار کا منظر پیش کرتی ہے جس میں ہر طرف سے تیروں کی بارش ہے اور بالکل سائے میں وہ سبزۂ نودمیدہ ہے جو سر اٹھاتے ہی پامال ہورہا ہے۔ مجھ کم فہم کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی مشکلات دو ہیں۔ اوّل یہ کہ اردو اپنے مزاج اور منہاج کے اعتبار سے مغربی زبانوں سے الگ ہے، اس میں نثری نظم کے فریم ورک کو ان سے ہٹ کر دیکھنا ہوگا اور اس کا واحد طریقہ یہ ہوسکتا ہے کہ اسے خود ان اردو تخلیقات سے اخذ کیا جائے جو نثری نظم کے نام سے لکھی جارہی ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ وزن، موزونیت، آہنگ، تکلمی آہنگ، داخلی آہنگ یا شعری آہنگ کی جو بحث چھڑ گئی ہے، وہ بھی کئی الجھاووں کا شکار ہے۔ ایک الجھاوا تو ہماری اپنی مشرقی روایت کی دین ہے جہاں شاعری میں وزن بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور آہنگ وزن ہی کا پروردہ ہے یعنی وزن سے ہٹ کر آہنگ کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرا الجھاوا مغربی روایت سے پیدا ہوتا ہے کیونکہ مغرب کے شعری آہنگ کی تطبیق اردو پر اس طرح نہیں ہوسکتی جس طرح مغربی زبانوں پر ہوتی رہی۔ رہی نئے تجربے کی ضرورت کی بات تو ضرورت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے 'افادی' اور 'غیر افادی' پہلوؤں کو تو آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے لیکن اس میں کچھ کر

ہیں ایسی بھی ہیں جن کا تعلق جتنا شعوری رشتوں سے ہے اتنا لاشعوری تقاضوں سے بھی ہے۔
کسے معلوم تھا کہ غزل جسے حالی کے زمانے سے غیر افادی' تسلیم کرلیا گیا تھا اور جسے وسط بیسویں صدی میں مصلوب کردینے کی تیاریاں بھی ہوگئی تھیں، بغیر کسی ہیئتی تبدیلی کے 'غیر افادی' ہونے کے باوجود نہ صرف آبرومندی کی سند پا گئی، بلکہ ثقافتی جڑوں کے احساس کی بھی ضامن قرار پائی۔ یہ سارا عمل ایک صدی کے زمانے میں ہوا۔ نثری نظم کی بحث دس برس سے زیادہ پرانی نہیں۔ اتنے کم وقت میں کسی نئے تجربے کے بارے میں حکم لگانا شاید پیشن گوئی کے ذیل میں آئے گا، اور پیشن گوئی تنقید کا منصب نہیں۔ چنانچہ سردست ہم صرف اتنا کرسکتے ہیں کہ نثری نظم کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کو سامنے رکھ کر یہ جاننے کی کوشش کریں کہ اس کی نوعیت کیا ہے، اور کیا اس میں واقعی کوئی شعری تجربہ بیان ہوا ہے۔ اگر اس میں اظہار کی تخلیقی قوت نہیں ہے اور یہ بحیثیت نظم متاثر ہی نہیں کرتی تو اپنا اور دوسروں کا وقت خراب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ ذیل میں بنیادی تنقیحات قائم کرکے اسی نوعیت کے مطالعہ کی کوشش کی گئی ہے۔

(1)

نثری نظم کی بحث کا آغاز بقول ڈاکٹر وزیر آغا 1974 میں ہوا جب 'اوراق' کی ایک خاص اشاعت میں ذوالفقار احمد تابش نے نثری نظم کا سوال اٹھایا اور بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، مرزا ادیب، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد نے حصہ لیا۔ اس وقت نثری نظم لکھی تو جانے لگی تھی لیکن اس نے باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس کے بعد چند برسوں میں یہ بحث دو دھڑوں میں بٹ گئی اور دو متضاد رویے سامنے آئے۔ ظاہر ہے ایک طرف وہ نئے شاعر ہیں جو نثری نظم کو نئے موثر وسیلے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں اور اس بنا پر اس کی حمایت کرتے ہیں کہ "اس میں تخلیقی تجربہ غیر مسخ شدہ صورت میں سامنے آتا ہے۔"
دوسری طرف وہ حضرات ہیں جو پابند شاعری کرتے ہیں یا پابند نظم اور آزاد نظم کے قائل ہیں یہ لوگ نثری نظم کو اظہار کے عجز سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تجربے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ "مندرجہ بالا دو طبقوں کے ساتھ ایک طبقہ اور بھی پیدا ہوگیا ہے جس نے نثری نظم کو تحریک کے طور پر قبول نہیں کیا لیکن اس تجربے کو بیک نظر مسترد کرنے کی کاوش بھی نہیں کی، بلکہ نظم کے شعری آہنگ کو برقرار رکھنے کی تائید کی۔" انھوں نے اس مختصر طبقے میں

ڈاکٹر وزیر آغا، وحید قریشی اور ریاض مجید کے نام لیے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شمس الرحمان فاروقی اور خود ڈاکٹر انور سدید کو بھی اسی طبقے سے متعلق سمجھنا چاہیے۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ" آہنگ کی تلاش میں موجودہ نقائص اور اوزان کے جملہ دستور حرف آخر نہیں، آئندہ کے امکانات کو تلاش کرنا فنکاری کا بنیادی حق ہے۔ نثری شاعری بھی آہنگ کو تلاش کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے" سوال نثری نظم کو مسترد کرنے یا نہ کرنے کا نہیں، کیونکہ اس نئی صنفِ ادب کے وجود کا جواز بہر حال موجود ہے، لیکن اس کو شاعری کے تحت شمار نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ ہر صنف ادب کا ایک کم سے کم وصف ضرور ہوتا ہے۔ نثری نظم کو اگر شاعری کے تحت شمار کیا گیا تو شاعری سے اس کا کم سے کم وصف یعنی شعری آہنگ کا التزام بھی چھن جائے گا۔"

شمس الرحمان فاروقی کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں" میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں" لیکن" میں اب تک نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔" (لیکن، راقم الحروف کا ہے)

آپ نے دیکھا وحید قریشی، وزیر آغا اور انور سدید 'آہنگ' کو مسئلے کی جڑ قرار دیتے ہیں اور وزیر آغا اسے اس لیے شاعری تسلیم نہیں کرتے کہ اس میں شاعری کی کم از کم شرط 'شعری آہنگ' نہیں ہے، جب کہ شمس الرحمان فاروقی سرے سے نثری نظم کے صنفی جواز ہی کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ انور سدید نے جس گروہ کو مختصر قرار دیا ہے وہی مختصر گروہ نثری نظم کے رد میں سب سے زیادہ فعال ہے، اور اسی گروہ نے اپنے موقف کو تنقیدی دلائل سے استوار بھی کیا ہے۔

عالمی ادب کی شعری روایت پر نظر ڈالی جائے تو نثری نظم اتنی نئی صنف نہیں جتنا اردو میں اسے سمجھا جا رہا ہے۔ کئی زبانوں کی پرانی لوک روایتوں میں نثری نظموں سے ملتی جلتی منظومات یا ان کے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ البتہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک کے طور پر سب سے پہلے نثری نظم نے فرانس میں سر اٹھایا جہاں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی، چنانچہ بودلیئر کو اس کا امام مانا جاتا ہے۔ رمبو، ملارمے، لوتریاموں اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ فرانس میں نثری نظم کا عروج درحقیقت، وزن، بحر، اور قافیے کی جکڑ بندیوں یا تمدن کی مصنوعی پابندیوں کے خلاف بغاوت پر مبنی تھا۔ انگریزی زبان میں اس کا رواج، نسبتاً کم ہوا ہے، اس کے لیے انگریزی فری ورس میں آزادی کے امکانات پہلے سے موجود تھے۔ والٹ وٹمین کی نظموں کے

بارے میں اب تک یہ بحث چلی آرہی ہے کہ اس کی بہت سی نظمیں مروجہ اوران کے سانچوں پر پوری نہیں اترتیں اور فیصلہ نہیں ہوسکا کہ یہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں۔ نثری نظموں کے دوسرے شاعروں میں رلکے، سولزینتسن اور بورخس قابلِ ذکر ہیں۔ اسی طرح جیمز جوائس، پاسترناک، اور ہرمن ہس کی تحریروں کو بھی بعض لوگ بطور نثری نظم پڑھتے اور داد دیتے ہیں۔

ہندوستان میں ٹیگور کی گیتانجلی کے بارے میں معلوم ہوتا ہے کہ یہ نثر ہے لیکن اس کو بالعموم نظم سمجھا جاتا ہے۔ نیاز فتح پوری نے گیتانجلی کا ترجمہ 'عرضِ نغمہ' کے نام سے بیسویں صدی کے شروع میں کیا تھا۔ شمس الرحمان فاروقی نے لکھا ہے کہ میر ناصر علی ایسی تحریریں خیالات پریشاں کے عنوان سے عرضِ نغمہ سے بھی پہلے بھی شائع کرا چکے تھے۔ بیسویں صدی کے ربع اوّل میں شعرِ منثور، ادبی شہ پارے یا مختلف ناموں سے نثری نظموں سے ملتی جلتی چیزیں بالعموم لکھی جانے لگی تھیں، جن کا ایک ثبوت جوش ملیح آبادی کے پہلے مجموعے روحِ ادب (مطبوعہ 1920) میں ایسی نظموں کا اندراج ہے۔ بقول وزیر آغا 1929 میں حکیم محمد یوسف حسن، مدیر نیرنگِ خیال نے پنکھڑیاں کے عنوان سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس کے مندرجات ہیئت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے عین مطابق ہیں آزادی کے بعد اس نوع کی باقاعدہ کاوش میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کا بیان ہے''49-1948 میں بمبئی سے رسالہ خیال میراجی اور اختر الایمان نکالتے تھے، اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں، عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعر کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے، اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میراجی لکھ رہے تھے اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمہ خیال کہتے ہیں، اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جاسکتی ہے جیسے کہ ان کی نظم جاتری ہے۔'' باقر مہدی کا خیال ہے''میراجی کی نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف چلنے کا اشارہ ملتا ہے۔'' (بحوالہ شاعر ص 96-95) تاہم نثری نظموں کا پہلا مجموعہ سجاد ظہیر کا پگھلا نیلم ہے جو 1964 میں شائع ہوا۔ اگرچہ ان نظموں میں بعض مصرعے مروّجہ اوزان میں ہیں لیکن یہ امکان تو بعد کی نثری نظم میں بھی ملتا ہے۔ لگ بھگ اسی زمانے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور سوغات میں شائع ہوتی رہیں جن پر داد بھی ملی۔ البتہ نثری نظم کی ترویج کی تازہ کوششیں 1974 میں شروع ہوئیں۔ انیس ناگی انھیں رسالہ نصرت کی نثری نظموں کے لیے مخصوص اشاعت سے منسوب

کرتے ہیں۔ ان دس برسوں میں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی متعدد شعرا نے نثری نظم کو شعری اظہار کے ایک موثر وسیلے کے طور پر اپنایا ہے۔ ان میں پابند شاعری کرنے والے بھی ہیں اور نئے شعرا بھی۔ بعض نے کم نظمیں کہی ہیں، بعض نے زیادہ اور بعض نے تو مجموعے بھی شائع کیے ہیں۔ ان میں سے بعض اہم نام یہ ہیں:

پاکستان: منیر نیازی، اعجاز احمد، ساقی فاروقی، کشور ناہید، انیس ناگی، یوسف کامراں، زاہد ڈار، قمر جمیل، مبارک احمد، رئیس فروغ (مرحوم)، فاطمہ حسن، جاوید شاہین، احمد ہمیش، سارا شگفتہ، (مرحوم) عذرا عباس، افضال احمد سید، سعادت سعید، نسرین انجم بھٹی، سیما خاں، اسد محمد خاں، شائستہ حبیب، عشرت آفریں۔

ہندوستان: خورشید الاسلام، باقر مہدی، بلراج کومل، قاضی سلیم، شہریار، کمار پاشی، ندا فاضلی، عادل منصوری، مخمور سعیدی، زبیر رضوی، صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق، ظفر احمد، صفیہ اریب، مشتاق علی شاہد، مصحف اقبال توصیفی، شین کاف نظام، پرت پال سنگھ بیتاب، چندر بھان خیال، حمید سہروردی۔

ان کے علاوہ بھی دونوں ملک میں بہت سے نئے لکھنے والے نثری نظم کو وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں۔ اور ان کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایسے بہت سے نئے لکھنے والے والوں کی تحقیقات شاعر بمبئی کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (مطبوعہ 1983) میں دیکھی جا سکتی ہے۔

(2)

نئی نسل کے شاعر نثری نظم کو بالعموم ایک باغیانہ تحریک کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنا تخلیقی آزادی کے لیے ضروری ہے۔ اس رویے کی بہترین ترجمانی رئیس فروغ مرحوم کا وہ بیان ہے جسے انور سدید نے نقل کیا ہے:

> ''پروز پوئم نے ہمیں وہاں سے پکارا تھا جہاں حرفوں کی جھاڑی میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ہم نے آگ سے مکالمہ کیا اور شہر میں جا کر اعلان کیا کہ ہمارے آدمیوں سے وزن، بحر اور قافیے کی بیگار کوئی نہ لے۔ پھر ہم نے اپنی تحریروں پر خون سے نشان لگا دیے تا کہ چمک اور گرج کے ساتھ آنے والا وقت جب چوپائیوں کے پہلوٹھوں کو مارتا ہوا آئے تو خون کے نشانوں والی تحریروں کو

چھوڑتا جائے، اس کے بعد یوں ہوا کہ بادل بہت زور سے کڑکا اور بڑے
بڑے اولے گرے اور کھڑی فصلیں برباد ہو گئیں۔"

یہاں کن بادلوں اور کس ژالہ باری کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اس سے مراد پابند شاعری کرنے والوں کی مخالفت ہے یا بعض مقتدر نقادوں کا رویہ ہے تو یہ خدشات بے بنیاد بھی ہو سکتے ہیں، کیونکہ تخلیق اگر پر جوش ہے اور زمین زرخیز ہے تو تازہ ہواؤں کے ساتھ نئی فصلیں پھر لہلہا اٹھیں گی۔ دراصل جب بھی کوئی چیز صدیوں تک چلن میں رہے، تو اس کی حیثیت اسٹیبلشمنٹ کی ہو جاتی ہے۔ ہر اسٹیبلشمنٹ اپنی جگہ پر جبر ہے۔ اگرچہ اس جبر میں اختیار کی راہیں بھی نکلتی ہیں۔ جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو کے عروضی نظام کا تعلق اس کے super structure سے ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو اصل کی تمام بحروں کو اردو جوں کا توں اپنا لیتی۔ ایک خاموش دبا دبا سا تغیر کا عمل تاریخ میں برابر جاری ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں شرر اور اسمٰعیل نے آزادی کے حق میں آواز اٹھائی اور کچھ تجربے کیے گئے۔ پھر عظمت اللہ خاں نے ایک باغیانہ تحریک چلانے کی کوشش کی لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اسی جذبے نے پھر آزاد نظم کے رجحان کے تحت انگڑائی لی اور باوجود شدید مخالفتوں کے یہ تجربہ کامیاب ہوا اور آزاد نظم اردو شاعری میں راسخ ہو گئی۔ آزاد نظم کا تصور بھی بعض دیگر اصناف کی طرح ہم نے مغرب سے لیا۔ لیکن جتنی آزادیاں آزاد نظم کو مغرب میں حاصل تھیں اتنی اردو میں حاصل نہ ہو سکیں۔ اس کی وجہیں دوسری بھی ہوں گی لیکن ایک خاص وجہ ہماری دقیانوسیت بھی ہے اور دقیانوسی فضا میں تھوڑی سی آزادی حاصل کر لینا بھی ایک بہت اہم تاریخی اقدام تھا۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا نظم کی ساخت میں مزید وسعتیں پیدا کرنے کا کمزور سا رجحان بھی اسی کے ساتھ ساتھ پرورش پاتا رہا لیکن اس نے ایک فعال ادبی تحریک کی شکل حال ہی میں اختیار کی۔ نثری نظم کے رد و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیدا کر رہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بنی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ اسے داخلی آہنگ، شعری آہنگ، تکلمی آہنگ، نظری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا جا رہا ہے۔ آہنگ کے یہ مختلف تصورات اس قدر متضاد اور متناقض ہیں کہ خلط مبحث کی صورت پیدا ہو گئی ہے یعنی وہ حضرات بھی جو نثری نظم کے مخالف ہیں اور وہ بھی جو نثری نظم کے حق میں ہمیں کسی نہ کسی طرح کے آہنگ ہی کا سہارا لیتے ہیں۔ پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ آہنگ اس کا لازمی

عنصر ہے، لیکن اگر نثری نظم کے لیے بھی آہنگ ضروری ہے تو پھر یہ معلوم کرنا ہوگا کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہوگی کیونکہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی کوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت ہی کیا ہے اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اردو میں اوزان و بحور سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہوسکتا ہے۔

انیس ناگی جو نثری نظم کی موافقت میں پیش پیش ہیں، لکھتے ہیں ''اردو شعرا نے اصوات اور آہنگ کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کے بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔'' چنانچہ وہ عروضی آہنگ کے بجائے زبان کے 'نامیاتی آہنگ' پر انحصار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔'' جو صوت اور معنی کا بہاؤ ہے۔''

ڈاکٹر وزیر آغا کا بیان ہے ''یہ کہنا ممکن ہے شعری مواد کسی بھی فنی تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر کوئی صنف بھی بار آور نہیں ہوسکتی۔ مگر اسے شاعری سمجھنا ناممکن ہے کیونکہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوتا ہے جس سے شاعری عبارت ہے۔''

''شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دیتا مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں وزن ہو وہاں یہ کچھ اور بھی لازماً ابھر آئے۔''

''وزن چاہے کسی بھی صورت میں ہو وہ بہرحال نظم اور نثر کا مابہ الامتیاز ہے۔''

اس بارے میں شمس الرحمان فاروقی کے بیانات یوں ہیں:

(1) جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد نہ کرلیں speech phythm میں نظمیں کہنا تو بعد کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد ہم آہنگوں کے حجرۂ مفت بلا سے ہی نہ نکل پائیں گے... نظم و نثر کا امتیاز عروض کی حدِ فاصل سے نہیں کیا جانا چاہیے۔'' (لفظ و معنی)

(2) ''اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہوسکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے... بعینہٖ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے... اسی طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قولِ محال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہیے۔''
(شعر، غیر شعر اور نثر)

(3) ''نثری شاعری کے لیے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔''
(نثری نظم یا نثر میں شاعری)

(4) ''ہمارے یہاں... ایسا موزوں شعر ممکن نہیں ہے جو کسی بھی بحر میں نہ آ سکے۔'' (ایضاً)

میں نے ان اقتباسات کو بعینہٖ اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح شمس الرحمان فاروقی نے اپنے تازہ مضمون 'نثری نظم یا نثر میں شاعری' میں درج کیا ہے۔ چنانچہ ان کو سیاق وسباق سے الگ کرنے کی ذمہ داری اگر کسی کی ہے تو انھیں کی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اقتباس دو میں فاروقی نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت کو بھی دیکھتے ہیں، اور چونکہ بقول ان کے نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لیے وہ نثری نظم کو نظم ہی کہنا چاہتے ہیں۔ اقتباس (1)، (3) اور (4) میں انھوں نے بالکل دوسری بات کہی ہے یعنی یہ کہ نثری شاعری کے لیے عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہے اور نظم کی پہچان عروض سے نہیں کرنی چاہیے، جب کہ اقتباس (2) میں رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کے حوالے سے انھوں نے جس 'ہم آہنگی' یا 'موزونیت' کا ذکر کیا ہے وہ دراصل عروض ہی کی دین ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں 'موزونیت' کا کوئی دوسرا تصور ہو جس کا ان کے مضمون میں کوئی ذکر نہیں۔ چنانچہ اگر اقتباس (2) کو جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں تضاد لازم آتا ہے، نظر انداز کر دیا جائے تو اقتباس ایک تین اور چار کے بنیادی خیال سے اتفاق کرنا مشکل نہیں، کیونکہ ان بیانات میں انھوں نے دو بے حد اہم باتیں تسلیم کر لی ہیں، جن سے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد ملے گی:

(1) شاعری اور نثر کا امتیاز عروض سے نہیں کیا جانا چاہیے۔

(2) speech rhythm میں نظمیں لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم عروض کی بیجا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد کر لیں۔

باجود اس کے کہ یہ بیانات صاف ہیں اور نثری نظم کے لیے کسی طرح کے عروضی سانچے کا سہارا نہیں لیتے، لیکن rhythm کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی نے آہنگ کا تسمہ لگا رہنے دیا ہے۔ اس آہنگ کی انھوں نے کوئی تعریف نہیں کی اور آہنگ کا یہی چکر سارے جھگڑے کی جڑ ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا آہنگ سے بالکل دوسری چیز مراد لیتے ہیں۔ انھوں نے جس آہنگ کو شاعری کا کم از کم وصف قرار دیا ہے، وہ اسے 'شعری آہنگ' سے موسوم کرتے ہیں۔ اس شعری آہنگ

ہے ان کی مراد اصلاً ''وہ آہنگ ہے جو شاعر کو ایک عالم خود فراموشی کے سپرد کر دیتا ہے، یعنی سوتے جاگتے کی سی کیفیت... جب تک شاعر اس آہنگ کی زد پر نہ آئے، اپنے شعری باطن کی سیاحت کر ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا سوال محض یہی نہیں کہ کیا شعری آہنگ کو منہا کر دینے سے کوئی تخلیق شاعری کہلا سکتی ہے، بلکہ یہ بھی کہ کیا شعری آہنگ سے متصف ہوئے بغیر کوئی شاعر شعر کہہ بھی سکتا ہے کہ نہیں۔'' گویا شعری آہنگ سے وزیر آغا کی مراد وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو شاعر پر تخلیق شعر کے وقت طاری ہوتی ہے۔ اس اقتباس کو ان اقتباس کے ساتھ ملا کر پڑھیں جو اس سے پہلے پیش کیے گئے ہیں، تو ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شعری آہنگ میں وزن کو ایک لازمی شے سمجھتے ہیں۔ مگر یہ ماورائے وزن ایک ذہنی کیفیت بھی ہے، اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے اس کا رشتہ ثقافتی پس منظر میں جاری و ساری آہنگ سے بھی ملایا ہے۔ ان کا بیان ہے ''ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری 'وزن' کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصور یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین ہیں جو اس کے تار و پود میں رچے بسے ہی نہیں، اس کے ماحول اور سائکی میں بھی ہمہ وقت موجود ہیں۔'' جب وہ ثقافتی مجبوری کی بات کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ وزن وہی ہے جو نظامِ عروض کی دین ہے۔ کیونکہ ہر ثقافت کی سماعت اوزان کی ہم آہنگ کا اپنا الگ تصور رکھتی ہے، یہاں یہ غور طلب ہے کہ عروضی وزن تو اپنے تکنیکی نظام کی بنا پر تجرباتی بنیاد رکھتا ہے، جب کہ وہ وزن جسے وزیر آغا شعری آہنگ کہہ رہے ہیں (یعنی سوتے جاگتے کی کیفیت یا شعری موڈ) تو یہ سراسر نفسیاتی تصور ہے جس کی تجرباتی بنیاد کا فراہم کرنا ناممکنات کو دعوت دینا ہے۔ کوئی پیمانہ جس کی نوعیت تکنیکی ہو وہ غیر تجرباتی ہو ہی نہیں سکتا۔ وزیر آغا نے ان دونوں کو غالباً اس لیے ملا دیا تا کہ وہ نثری نظم کو نثر کی ذیل میں لا سکیں، حالانکہ وہ جس شعری آہنگ یا تخلیقی موڈ کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض شاعری سے مخصوص نہیں بلکہ یہ نفسیاتی تخلیقی کیفیت تمام فنونِ لطیفہ کی جان ہے۔ رقص، موسیقی، مصوری، ادب، آرٹ کوئی چیز اس سے باہر نہیں اور ادب میں یہ صرف شاعری ہی سے مخصوص نہیں بلکہ تخلیقی نثر بھی تخلیقی موڈ کے بغیر وجود پذیر نہیں ہو سکتی، نیز چونکہ مجوزہ شعری آہنگ کوئی ٹھوس تجرباتی empirical بنیاد نہیں رکھتا، اس کی مدد سے نثری نظم کی کوئی منفی یا مثبت تعریف مرتب نہیں کی جا سکتی۔

وزن، موزونیت، اور شعری آہنگ کے مجوزہ مطالبات پر نظر ڈال لینے کے بعد اب ایک

ہی چیز باقی رہ جاتی ہے، یعنی زبان کا نامیاتی آہنگ جو بقول انیس ناگی ''صوت و معنی کا بہاؤ ہے اور ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔'' یہاں نامیاتی آہنگ کو عروضی آہنگ کے بالکل مخالف معنی میں استعمال کیا گیا ہے اور اس سے مراد اگر وہ آہنگ ہے، جس میں لفظوں کی ترتیب نثر کی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے تو بے شک یہ آہنگ نثر کا یا گفتگو کا بنیادی آہنگ ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کا ذکر کر کے موزونیت اور تکلمی آہنگ میں جو خلط مبحث پیدا کیا ہے، قطع نظر اس بیان کے ان کے متذکرہ speech rhythm اور نامیاتی آہنگ میں دراصل زیادہ فاصلہ نہیں۔ آہنگ کے ان دونوں تصورات سے بات زبان کے فطری سانچوں یا ان پیمانوں تک پہنچ جاتی ہے جس میں الفاظ کی ترتیب بالکل اس طرح ہوتی ہے جس طرح اصلاً وہ بولے یا بالعموم لکھے جاتے ہیں، نیز کلموں میں جو فطری اتار چڑھاؤ یا زیر و بم کی کیفیت ہوتی ہے جو زبان کا لازمی وصف ہے۔

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ ہم میں سے وہ لوگ بھی جو نثری نظم کو وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنے والی باغیانہ کوشش سمجھتے ہیں (انیس ناگی) اور وہ بھی جن کے نزدیک نثری شاعری کی کوئی عروضی بنیاد نہیں ہوسکتی (شمس الرحمان فاروقی) یہ بھی آہنگ کا اصطلاحی سہارا لینے کے لیے مجبور ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ صدیوں سے اردو میں شعر کا جو تصور چلا آرہا ہے، وہ بغیر آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ تجربہ بندی کی خاطر ہم نے بہت زور مارا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ وزن کی شرائط نظم کے لیے ہے، شعر کے لیے وزن شرط نہیں۔ شعر کی یہ تعریف مانع ہے، جامع نہیں۔ سو شعر کے لیے کیا چیز شرط ہے، یعنی اگر اس باغیانہ موقف کو تسلیم کرلیا جائے کہ نثری نظم کے لیے وزن شرط نہیں، تو پھر ہمیں بتانا پڑے گا کہ اس کے لیے کیا چیز شرط ہے تاکہ اس کی انفرادی حیثیت قائم ہوسکے۔ نظم کی صنفی تعریف کے لیے ہمیں کسی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں کیونکہ نظم خواہ پابند ہو یا آزاد، اس کی صنفی تعریف موجود ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن بطور ہیئت کے پابند نظم اور آزاد نظم کی الگ الگ تعریف ہے جن کی اپنی اپنی تکنیکی تجرباتی emprical بنیاد ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر نہیں کیا جاسکتا۔ صرف اتنا ہی نہیں نثری نظم ان ہیئتوں اور ایسی تمام ہیئتوں کو رد کرتی ہے اور ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ نثری نظم کی اپنی ہیئتی بنیاد کیا ہے اور کیا یہ لائق تجزیہ empirical ہے کیونکہ یہ empirical نہیں تو الگ سے نثری نظم کا وجود قائم ہی

نہیں ہوسکتا۔ ظاہر ہے اس کی بنیاد نامیاتی آہنگ یا تکلمی آہنگ پر ہے۔ اگر اس آہنگ کی تجزیاتی نوعیت معلوم ہو جائے تو مسئلہ حل ہوسکتا ہے۔ لیکن اس آہنگ کی اب تک کوئی تعریف نہیں کی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس بارے میں عروض سے مدد نہیں مل سکتیں کیونکہ یہ عروض کی رد ہے۔ جمالیات سے بھی مدد نہیں مل سکتی، کیونکہ مسئلہ جمالیاتی قدر کا نہیں، ہیئتی قدر کا ہے۔ یہ آہنگ چونکہ بول چال کا آہنگ یعنی زبان کا فطری آہنگ ہے، اگر کہیں سے مدد مل سکتی ہے تو صرف لسانیات میں بھی صرف اس کی شاخ صوتیات سے جو ٹھوس تجزیاتی مشاہدے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ عرض کردوں کہ اصلاً راقم الحروف نے اس بحث کی تکنیکی تفصیل پیش نہیں کی تھی۔ اس مضمون کا پہلا مسودہ اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی کے اردو شعریات پر منعقد ہونے والے سیمینار میں پڑھا گیا تھا۔ اس وقت بعض شرکا بالخصوص آل احمد سرور اور پروفیسر مسعود حسین خاں نے اصرار کیا کہ اس بارے میں نثری آہنگ کی بحث بھی ضرور سامنے آنی چاہیے۔ سو اس کو انھیں حضرات کی خواہش کے احترام میں درج کیا جاتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم جس نئی بوطیقا کی تلاش میں ہے، اس کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ کی شناخت ہی پر رکھی جاسکتی ہے۔ اگر یہ شناخت ممکن ہے تو نثری نظم کی شناخت بھی ممکن ہے۔ اور اگر یہ شناخت ممکن نہیں تو نثری نظم کی کوئی تعریف قائم نہیں کی جاسکتی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ بحث خاصی دقت طلب اور غیر دلچسپ ہے لیکن جب حضرات کی طبیعت ایسے مباحث سے الجھتی ہو، ان کے لیے اس مضمون کا پڑھنا ضروری نہیں۔"

(3)

نثری آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ کیا ہے؟ نثری آہنگ وہی ہے جو تکلم یا بول چال کا آہنگ ہے، لیکن یہ آہنگ کیا ہے؟ اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ آوازیں حروف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی زبان ہیں۔ لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں اور لفظ مل کر کلمے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں تو حروف کے ذریعے ظاہر کردی جاتی ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبطِ تحریر میں نہیں آتی، حالانکہ کلمے میں کوئی آواز مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا

حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے تو الگ الگ بولے جاسکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے اس لیے یہ انفرادی طور پر لکھے بھی جاسکتے ہیں لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کئی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں پر چھائی رہتی ہیں اس لیے تجصوتیات phonology میں ان خصوصیات کو supra-segmental phonemes کہتے ہیں۔ بعض ماہرین نے انھیں prosodic features کا نام بھی دیا ہے۔ جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے، بعض میں کم، لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں، اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انھیں بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیونکہ انھیں الگ الگ لکھا جاسکتا ہے) بالاصوتی امتیازی خصوصیت کی نشاندہی کرنا اتنا ہی مشکل ہے، کیونکہ ایک تو یہ لہر کی صورت میں واقع ہوتی ہیں، دوسرے یہ موقع ومحل کی رعایت اور بولنے والے کے جذبات کے اتار چڑھاو سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ واضح رہے کہ زبان میں ب یا پ یا م یا ن کی آواز کی صوتی حدود مقرر ہیں۔ اور اگر ان میں سے کوئی اپنی کسی ہم صوت آواز سے تکمیلی بٹوارے میں ہے تو اس کے وقوع کی حدود بھی معلوم ہیں، لیکن ایک ہی کلمہ کئی طرح سے بولا جاسکتا ہے اور ایک ہی کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر ہوسکتا ہے کبھی دوسرے پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آوازیں ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیال ہے۔ یہی سیال پن استعمال کی وہ uniqueness رکھتا ہے جو اہلِ زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہل زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے۔ آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جاسکتی ہیں، لیکن زبان کا لہجہ آتے آتے آتا ہے۔

اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں:

(1) طول quantity

(2) بل stress

(3) سُر لہر intonation

طول

طول quantity سے مراد آوازوں بالخصوص مصوتوں کی کمیت ہے جو مصوتہ جتنا طویل ہوگا اس کے اقدار کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف ہوگی اور وہ لفظ میں اتنا نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر و بم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔ ویسے تو آوازوں کے زمانی وقفے تقریباً مقرر ہیں اور آوازیں انھیں کے مطابق وقوع پذیر ہوتی ہیں اور یہی مقررہ زمانی وقفے ہمارے عروض کی بنیاد ہیں، لیکن عروض کی بنیاد صوت پر نہیں، حرف پر ہے۔ اگرچہ حروف مصمتوں اور مصوتوں دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں، لیکن عروض میں زیادہ تر مصمتی حروف سے کام لیا گیا ہے۔ آوازوں میں مصمتی حروف اور مصوتی حروف باہم متبادل ہوسکتے ہیں، چنانچہ اسی سے بحروں کا ترنم پیدا ہوتا ہے اور ہر شاعر کا مزاج، معنیاتی ضرورت اور انتخابِ الفاظ مقررہ بحر کے اندر ترنم پیدا کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عروض مصوتوں کے گھٹانے بڑھانے کے سلسلے میں شدید بے ضابطگی کا شکار ہے جس کے جواز میں کوئی منطقی دلیل پیش نہیں کی جاسکتی۔ بہر حال یہ بے ضابطگی، صدیوں کے تاریخی عمل کے بعد عمرانیاتی چلن کا درجہ حاصل کر چکی ہے، اور جس کو اب دور کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ عروض ایک طرح کے الفاظ میں مصوتوں کی کمیت کو کم کرنے کی اجازت دیتا ہے، جب کہ دوسری طرح کے الفاظ میں یہ اجازت نہیں۔ یہ زبان کے فطری بہاؤ کی پہلی بڑی آزادی ہے جس پر عروض نے غیر منصفانہ پہرہ بٹھا رکھا ہے۔ نثری نظم کی بنیاد چونکہ زبان کے فطری بہاؤ یا فطری آہنگ پر ہے، نثری نظم اس فطری آزادی کو بحال کرنے کی طرف پہلا بڑا قدم ہے۔ یوں تو بعض زبانوں میں مصمتوں کے وقفوں کو بھی طویل یا خفیف کیا جاسکتا ہے، لیکن اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ اردو میں طویل اور خفیف مصوتوں کے سٹ موجود ہیں، جیسے زیر کی آواز اور یائے معروف کا سٹ، یا زبر کی آواز اور الف کا سٹ، یا پیش کی آواز اور واؤ معروف کا سٹ۔ ان میں اور بعض دوسری مصوتی آوازوں میں خفیف اور طویل کی نسبت ہے۔ طویل مصوتوں کا زمانی وقفہ سات آٹھ سینٹی سیکنڈ اور خفیف مصوتوں کا تین چار سینٹی سیکنڈ ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا عام بول چال میں یہ وقفے جامد نہیں بلکہ سیال ہیں یعنی تین چار سینٹی سیکنڈ سے سات سیکنڈ تک ان کا پورا pange کام میں آتا ہے۔

بل

دنیا کی بہت سی زبانوں میں جن کا عروض لوچدار ہے، مصمتوں کو نہیں بلکہ مصوتوں کی کمیتی یعنی مقداری نوعیت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ زبان کے فطری آہنگ میں یہ آزادی ایک اور آزادی سے مل کر کام کرتی ہے، یا یوں کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ خصوصیت اس خصوصیت سے مربوط ہے کیونکہ زبان کا فطری آہنگ ایک عنصر کا نام نہیں، بلکہ ایک سے زیادہ عناصر باہم گر مربوط ہو کر کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری خصوصیت stress یعنی بل ہے جو مصوتوں کے ساتھ وارد ہوتا ہے، یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا، بل بھی وہیں ہوگا۔ مصوتوں کی کمیتی عمل آوری دراصل بل یعنی زور سے جڑی ہوئی ہے۔ جن زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے، وہاں مصوتوں کی تخفیف و اشباع بل ہی کے زیراثر قبول پذیر ہوتا ہے اور بل ہی موزونیت کی اکائی قرار پاتا ہے۔ بل زبان کے فطری آہنگ کی آسان ترین اکائی ہے۔ لیکن ہر زبان میں ایسا نہیں۔ اردو میں بل امتیازی نوعیت نہیں رکھتا، یعنی لفظ میں اس کی جگہ بدل جانے سے معنی نہیں بدلتے جیسا کہ انگریزی میں ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ import میں اگر پہلے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں اسم (درآمد) اور اگر دوسرے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں فعل (درآمد کرنا) یہی حال permit اور سیکڑوں دوسرے الفاظ کا ہے، اردو لفظ میں بل کی جگہ بدل دیں تو معنی نہیں بدلتے مثلاً آنا، جانا، یا دادی، شادی یا کسی بھی لفظ میں پہلے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں یا دوسرے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں معنی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ چنانچہ اردو میں بل اس طرح امتیازی نوعیت نہیں رکھتا جس طرح انگریزی میں رکھتا ہے۔ لیکن اصل جگہ بدل دینے سے اردو لفظ اجنبی ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اردو میں بل کا وجود ہے، اور یہ بل زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اردو میں بل کے غیر امتیازی ہونے سے ثابت ہے کہ یہ خاصا کمزور ہے، کم از کم یہ اتنا نمایاں نہیں جتنا انگریزی میں ہے۔ اس لیے اردو میں بل کی پہچان اور اس کے اصولوں کا تعین خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ہندی اس معاملے میں اردو سے الگ نہیں kelogg کی ہندی گرامر 1875 میں شائع ہوئی۔ اس میں ہندی اردو بل کا سب سے پہلا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

"Accent, though unquestionably existing in Hindi, is much less strongly marked than in English, and is quite

subordinate in importance to quantity. Even in conversation the Hindi habitually observes the quantity of each syllable."[1]

اردو میں بل پر سب سے پہلے ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے توجہ کی، اور اردو الفاظ میں بل کے وقوع کے اصول وضع کیے۔ اس کے بعد ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان سے بحث کی اور ان میں اضافہ کیا۔ یہ دونوں کتابیں پیرس میں لکھی گئی تھیں۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ماہرین اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ میری نظر سے اب تک ذیل کے دس حضرات کا کام گزر چکا ہے:

1. Mohiuddin Qadri Zore : Hindustani Phonetics (Paris 1930) p 105-112
2. T. Grahame Bailey : "One Aspect of Stress in : Urdu and Hindi", Journal of the Royal Asiatic Society, 1933, p 124-126
3. Masud Husain : A Phonetic & Phonological Study of the Word in Urdu (Aligarh 1954) p 31-36
4. S. G. Rudin: "Nekotorye Voprosy Fonetiki Jazyka Xindustani,", Akademija NAuK SSSR Institute Vostokovedenija, Ycenye Zapiski (1958) p 233-263
5. Ramesh Chandra Mehrotra : "Stress in Hindi" Indian Linguistics, Vol 26, p 96-105
6. Ripley Moore : A Study of Hindi Intonation, Dissertation for the PH.D. Degree of the university of Michigan (1963-65) p 89-102
7. ڈاکٹر گیان چند جین: 'اردو میں بل اور زور' اردو ادب شمارہ 1 (1963)، ص 127-110
(یہ مضمون 'لسانی مطالعے' (دہلی 1973) میں شامل ہے۔ ص 126-107)
8. Punya Sloka Ray: "Hindi Urdu Stress", Indian Linguistics 27 (1966) p 95-101
9. Ashok R. Kelkar: Studies in Hindi-Urdu, I: Introduction & Word Phonology (Poona 1968) 26
10. Aryendra Sharma : "Hindi Word Accent" Indian Linguistics, Vol 30 (1969) p 115-118

1. S.H. Kellogg : A Grammar of the Hindi Language, (London 1875) II ed. 1893, p 20

اس سلسلے میں گیان چند جین کا کہنا ہے کہ محی الدین قادری زور اور مسعود حسین خاں نے بل کی جو تعین کی ہے، انھیں اس کے بیشتر حصے سے اتفاق ہے۔ لیکن انھوں نے صوتی رکن کی صرف تین قسمیں مقرر کی ہیں: ایک ماترا کا رکن، دو ماترا کا رکن، تین ماترا کا رکن۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر نے اس سہ گانہ تقسیم کو بنیاد بنا کر صوتی ارکان کو بھاری رکن، درمیانہ رکن اور ہلکا رکن کا نام دے کر بل کے اصولوں کو اور بھی سادہ اور آسان بنا دیا ہے۔ لسانیات کے ارتقا کا سارا سفر دراصل زبان کے خصائص کے تجزیے اور بیان میں 'سادگی' کی تلاش کا سفر ہے۔ اس میں اصولوں کی سادگی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ آر یندر شرما نے اشوک کیلکر کے اصولوں سے اختلاف کیا ہے اور ان کے رد میں مثالیں بھی دی ہیں، لیکن چونکہ یہ ساری مثالیں ہندی (سنسکرت) الفاظ کی ہیں، میرا خیال ہے کہ اردو کے لیے اب تک کی تحقیقات کی روشنی میں گیان چند جین اور اشوک کیلکر کے اصول سب سے جامع ہیں۔ ذیل میں مزید ''سادگی اور آسانی کے لیے ان تین اصولوں کو بھی صرف ایک اصول میں سمیٹنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے پہلے دیکھیے کہ اشوک کیلکر نے صوتی ارکان کو تین شقوں میں بانٹا ہے۔ یہ گیان چند جین کے ایک ماترا، دو ماترا اور تین ماترا کے رکن ہیں، جن کی انھوں نے بالترتیب دو، چھے اور سات قسمیں بیان کی ہیں۔ کیلکر کی تین شقیں حسب ذیل ہیں:

ہلکا رکن (Light Syllable) : جو خفیف مصوتہ (یعنی زیر، زبر، پیش) پر ختم ہو، جیسے اِدھر، اُدھر، کِدھر کا پہلا رکن۔

درمیانہ رکن (Medium Syllable) : جو خفیف مصوتے کے بعد ایک مصمتے پر ختم ہو (جیسے ان، کب) یا طویل مصوتے (الف، واؤ، یائے) پر ختم ہو (جیسے آ، جا، کھا/ یا آنا، جانا، کھانا کا کوئی رکن)

بھاری رکن : مندرجہ بالا دو کے علاوہ کوئی سا رکن (جسے اوْن، دام، کات، ست، امن، پاؤ، آؤ)

اوپر کی تشریحات کی روشنی میں اردو لفظ میں بل کے اصولوں کو ایک قانون میں یوں سمیٹا جا سکتا ہے جو خاکسار کا وضع کردہ ہے:

Stress	on	Heavy Syllable Medium Syllable Penultimate H/M Syllable	If no H Syllable if more than one H/M syllables

یعنی موٹا اصول یہ ہے کہ اردو لفظ میں بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا۔ اگر کوئی بھاری رکن نہیں ہے تو درمیانہ رکن چونکہ سب سے بھاری ہے، بل اس پر آئے گا۔

اور اگر کسی لفظ میں ایک سے زیادہ بھاری رکن ہوں/ یا بھاری رکن کی غیر موجودگی میں ایک سے زیادہ درمیانہ رکن ہوں، تو بل آخری سے پہلے والے رکن پر آئے گا۔ ہلکے رکن پر بل آ ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے قانون میں سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں ہے۔

اشوک کیلکر اور گیان چند جین نے ثانوی بل اور تیسرے درجے کے بل کی بحث بھی چھیڑی ہے۔ ایک ایسی زبان جس میں بل پہلے ہی کمزور اور غیر نمایاں ہے، یہ بحث محض نظری موشگافی ہے۔ ویسے بھی لفظ کا بل مجرد واقع نہیں ہوتا۔ جملے میں بل زور اور سر لہر سے متاثر ہوتا ہے اور کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے۔ اس لحاظ سے البتہ مرکب الفاظ میں یا جملے میں ثانوی بل کا ہلکا سا جواز ہے جس کی وضاحت آگے آئے گی۔

گھاَس بھُیٔ بجھُ جیلُ + سیِ ہے
پاَؤں تُ + نے بجُھ کرُ ہنُ زرُنہ + ذَ + گی کیُ مُرُ + راُدپاُ + لیَ ہے
مُ گزُ یہ بھگیک کرُکیُس باُت کیُ گنُ + وُا + ہی بنُذُ + لیِ ہے
شرُامِ + سا + ری کیُ آ پنُجِ کیُ
کرُجذُ + بے کیُ خدُ + دت کیُ

بل کا نشان ہمیشہ مصوتے پر لگایا جاتا ہے۔ اوپر کے قانون کی روشنی میں ذیل کے لفظوں کو دیکھیے۔ بل کو کھڑے زبر سے ظاہر کیا گیا ہے۔ صوتی رکن جہاں ایک سے زیادہ ہیں، وضاحت کے لیے لفظ کو توڑ کر لکھ دیا ہے۔

واضح رہے کہ مندرجہ بالا الفاظ اگرچہ کلموں میں واقع ہوئے ہیں، لیکن لفظ میں بل کے وقوع کو دکھانے کے لیے ان میں لفظ کا بل الگ الگ ظاہر کیا گیا ہے۔ کلمے میں بل طول کے علاوہ آہنگ کے تیسرے عنصر یعنی سر لہر سے بھی متاثر ہوتا ہے، اس کی بحث آگے آئے گی۔

سُر لہر Intonation

زبان کے بالا صوتی عناصر میں طول اور بل کے ساتھ ساتھ سُر لہر کی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ کے نشیب و فراز یا زیر و زبر کا کوئی تصور سُر لہر کے بغیر مکمل ہی نہیں۔ ہم ہمیشہ ایک ہی

بلندی سے نہیں بولتے۔ جملے میں آواز کبھی نیچے آتی ہے کبھی اونچی اٹھتی ہے۔ آواز کے اس اتار چڑھاؤ کو سُر Tone کہتے ہیں۔ آواز کی زیادہ بلندی یا کم بلندی کے لیے 'صوت درجہ' pitch کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ جملے میں اونچائی کے اختتامی حصے کو contour 'لہریا' کہتے ہیں۔ جملے میں سُر ایک مسلسل کیفیت ہے جو آواز کے 'صوت درجہ' pitch اور لہریے contour سے مل کر بنتی ہے، مختلف زبانوں میں اس کے مختلف درجے ہیں۔ طول اور بل کو تو الگ الگ لفظوں میں دکھا سکتے ہیں، لیکن سر لہر (اردو میں) کلمہ یا اجزائے کلمہ کے ساتھ ہی واقع ہو سکتی ہے۔ جاپانی زبان یا اس سے ملتی جلتی زبانوں میں سر لفظ کا امتیازی وصف ہے۔ ایک لفظ کو اونچے سر کے ساتھ بولیں تو ایک معنی، اور سُر بدل کر بولیں تو دوسرے حاصل ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ جملے کی اقسام اور جملوں کے معنی کی تفریق میں یعنی گرامر میں سُر لہر سے بیش بہا مدد ملتی ہے۔ مثلاً:

حامد بازار گیا تھا

کو اگر ہم ہموار سُر سے بولیں تو یہ بیانیہ جملہ ہے جس میں اطلاع دینا مقصود ہے۔ لیکن اگر اس کو اونچا اٹھتے ہوئے سر سے بولیں تو یہی جملہ استفہامیہ بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ حامد پر زور دے سُر کو فوری بلند کر کے بولیں تو یہی جملہ استعجابیہ بن جاتا ہے یعنی حامد تو بیمار ہے یا اسے بازار جانا منع ہے، وہ کیسے بازار چلا گیا، یا کہا تو محمود سے تھا، تعجب ہے کہ حامد بازار چلا گیا۔ نیز اگر بجائے حامد کے بازار پر زور دے کر اور سر کو بلند کر کے بولیں تو بھی معنی بدل جائیں گے۔ اس سے ظاہر ہے کہ سُر لہر اردو لفظ میں تو امتیازی نہیں لیکن جملے میں امتیازی ہے۔

جس طرح بل اس بات پر منحصر ہے کہ لفظوں کو بولتے ہوئے پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا کے اخراج میں کتنا زور صرف ہو رہا ہے اور ادائیگی کتنی قوت سے کی جا رہی ہے اسی طرح سر لہروں کی تشکیل میں صوتی لبوں کا تناؤ اور ان کا ارتعاش کارفرما رہتا ہے۔ گویا بولتے وقت ہوا کے اخراج کے (1) وقفے، یعنی طول (2) قوت، یعنی زور یا بل، اور (3) صوتی لبوں کا تناؤ یعنی سُر لہر مل کر زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔

اردو (اور ہندی) میں سُر لہر (intonation) کے مسئلے پر اب تک درج ذیل حضرات نے توجہ کی ہے:

1. Mohiuddin Qadri Zore: Hindustani Phonetics (Paris 1930) p 113-116
2. Katayun H. Came: "A Study of the Native Hindustani Melody Pattern & the Acquired English Melody Pattern with Special Reference to the Teaching of English in India", Archives Neerlandaises De Phonetique Exporimentale XI (1939) p 103-110
3. J.R. Dierh: Introduction to A.H. Harley, Colloquial Hindustani (London 1944); Introduction To T.Grahame Bailey, Teach Yourself Urdu (London 1956).
4. W.K. Matthews: "Phonetics and Phonology in Hindi", Maitre Phonetique, Ser 102 (1954) P 18-23
5. Vasudev Nandan Prasad: Adhunik Hindi Vyakaran aur Rachna (Patna 1956)
6. گوپی چند نارنگ: ''اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں' اردو نامہ، شمارہ 14، (اکتوبر-دسمبر 1963)، ص 7-25
نیز دیکھیے: اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (اڈیشن دوم دہلی جنوری 1964، ص 52-54
.7 Punny Sloka Ray: "The Intonation of Standard Hindi", (Chicago 1964) MIM.
8. Ripley Moore: A Study of Hindi Intonation, Dissertation for the Ph.D. Degree of the University of Michigan (1963-66) p 129

محی الدین قادری زور، میتھیوز اور واسدیونند پرشاد نے دو سُر لہروں کا ذکر کیا ہے۔ فرتھ اور کاما نے سُر لہروں کے وجود کی توثیق کی ہے، درجہ بندی نہیں کی۔ راقم الحروف نے سب سے پہلے درجہ بندی کی اور تین امتیازی سُر لہروں کی نشاندہی کی، پنیہ شلوک رے اور ریلی مور دونوں اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ اردو (ہندی) میں تین طرح کے صوت درجے ہیں اردو نامہ (1963) کے مضمون میں میں نے ان تین صوت درجوں کے لیے اسے خفی، 2 سے میانہ، اور 3 سے جلی لہجہ مراد لیا تھا۔ رے کی دریافت ہے کہ بل کے onset سے لے کر سانس وقفہ تک pitch (صوت درجہ) کی کارفرمائی رہتی ہے جو مسلسل کیفیت ہے اور جس کو انھوں نے لہریا contour کہا ہے۔ مور نے لہریوں کے پانچ خصائص بیان کیے ہیں:

(1) مائل بہ فراز (2) مائل بہ نشیب (3) ہموار (4) فراز مائل بہ نشیب

(5) نشیب مائل بہ فراز

تماشا شروع ہونے میں تو ابھی آدھا گھنٹہ باقی ہے۔

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ جہاں طول زیادہ ہو یعنی رکن بھاری ہو، وہاں بل بھی نمایاں ہوتا ہے، اور جملے میں صوت درجہ بھی وہیں اونچا ہوتا ہے۔ رپلے مور کا کہنا ہے کہ ان تینوں عناصر میں سے استثنائی صورتوں میں صرف دو عنصر بھی مل کر آسکتے ہیں، یعنی صوت درجہ تو بلند ہو اور زور دینے کی وجہ سے بل میں شدت ہو، لیکن رکن میں طول نہ ہو۔ گویا بھاری کر کے اصل بل سے ہٹ کر جملے میں کسی قائم پر زور دینے سے درمیانہ درجہ کے رکن پر بھی بل آسکتا ہے جہاں صوت درجہ بلند ہو گیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ طول اور بلند صوت درجہ تو ہو لیکن زور نہ ہو، یا طول اور زور تو ہو لیکن بلند صوت درجہ نہ ہو۔ (ص 60)

اوپر کے جملے میں سب سے زیادہ زور/ آدھا گھنٹہ/ پر ہے۔ لفظ میں بل کے قاعدے کی رو سے/ آگ/ اور دھا/ دونوں درمیانے درجے کے برابر برابر رکن ہیں، سو آخری سے پہلے رکن یعنی/ آ/ پر بل آنا چاہیے۔ اسی طرح گھنٹ + ٹہ میں گھن/ نسبتاً بھاری ہے، اس پر بل آنا چاہیے۔ لیکن جملے میں زور کی وجہ سے/ آدھا گھنٹہ/ ایک ہی stressgroup میں آگئے۔ ایک ہی بل گروپ میں نمایاں بل صرف ایک ہی رکن پر آسکتا ہے دو پر نہیں۔ یوں 'آ'، 'دھا' اور 'گھن' تینوں درمیانے درجے کے رکن ہیں، ('ٹہ' کا سوال نہیں کیونکہ وہ خفیف رکن ہے) قاعدہ ہے کہ بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا لیکن اگر ایک سے زیادہ ایک ہی جیسے رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے رکن پر آئے گا۔ چنانچہ 'دھا' پر بل آئے گا اور صوت درجہ pitch بھی وہیں زیادہ بلند ہے۔ اسی طرح/ ہونے میں) بھی ایک stressgroup ہے۔ لفظی بل کے قاعدے کی رو سے/ ہو/ پر بل آسکتا تھا لیکن جملے میں/ میں/ کے ساتھ آنے کی وجہ سے یہ بل آخری سے پہلے رکن یعنی/ نے/ پر آگیا۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اصلاً تو لفظ/ ہونے/ میں/ ہو/ پر بل تھا لیکن جملہ بولتے ہوئے کیونکہ/ ہونے میں/ ایک گروپ میں آگیا، نمایاں بل/ نے/ پر وارد ہوگا، اور/ ہو/ کا بل کمزور پڑ گیا۔ اس کمزور بل کو ثانوی بھی کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں ثانوی بل کی یہی توجیہ ہو سکتی ہے، یا پھر مرکب الفاظ میں، مثلاً خوب صورت میں اصلاً خوب پر بھی بل تھا،

اور صو+رت میں آخری سے پہلے رکن یعنی/صوا/ پر بھی بل تھا لیکن جب دونوں لفظ ملا کر بولے جائیں گے تو خوب، صواوررت میں سب سے بھاری صوتی رکن خوب ہے، سونمایاں بل اس پر آئے گا، اور/صوا/ کا بل ثانوی بل ہو جائے گا۔ حق بات یہ ہے کہ ثانوی بل ایک نظری موشگافی ہے۔

نثری آہنگ کو سمجھنے لیے اصل بل کا جاننا ہی کافی ہے۔ جملے میں بل خاص الفاظ ہی پر آتا ہے، حروفِ جار، ضمیر، تمیز، امدادی افعال یا جملے کے آخری الفاظ پر بالعموم نہیں آتا، اس لیے ہر لفظ پر بل ظاہر نہیں کیا گیا۔ بیانیہ جملے میں جس لفظ پر سب سے زیادہ زور ہو، اس کے بعد صوت درجہ گرتا چلا جاتا ہے۔ بیانیہ جملوں میں لہجہ عموماً ہموار ہوتا ہے سوائے اس لفظ یا الفاظ کے مجموعے کے جس پر زور دینا مقصود ہو۔ گالی یا رضامندی کے جملوں میں لہجہ مائل بہ نشیب رہتا ہے۔ شکوہ شکایت اور درخواست میں فراز مائل بہ نشیب۔ احترامی جملوں میں مائل بہ فراز۔ اسی طرح معلوماتی سوالوں میں مائل بہ نشیب، ہاں، نہیں والے سوالوں میں مائل بہ فراز، اور ندائیہ جملوں میں بھی مائل بہ فراز لہجہ ملتا ہے۔ لیکن غصے، خوشی، طنز اور دوسری جذباتی کیفیتوں کے تحت لہجہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ تنہا لفظ ہی معنی کی تفریق میں مدد نہیں کرتے۔ یہ جو عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ لفظ معنی کی تفریق کرتے ہیں، وہ ادھوری سچائی ہے، جملے میں طول بل اور صوت درجہ مل کر یعنی جملے کا آہنگ معنی کی پوری تشکیل کرتا ہے۔ بغیر آہنگ کے جملہ لفظوں کا مجموعہ تو ہے لیکن پوری طرح بامعنی نہیں۔ آہنگ ہی جملے کو پوری طرح بامعنی بناتا ہے۔*

---

* اس سلسلے کی ایک ضمنی بحث رنگا امر اور رنگا ماضی کے فرق کی ہے۔ اردو نامہ کراچی شمارہ 14، (اکتوبر-دسمبر 1963) میں جب میرا مضمون 'اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں' شائع ہوا، اس سے پہلے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا مضمون 'اردو صوتیات کا خاکہ' اور خاکسار کا مضمون 'اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو' رسالہ اردوئے معلیٰ دہلی یونی ورسٹی کے لسانیات نمبر میں 1961 میں شائع ہو چکے تھے۔ ان میں اردو مصوتوں اور مصمتوں کی بحث تھی۔ ان مضامین کا ذکر ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنے مضمون 'اردو کی آوازیں' مطبوعہ اردو ادب شمارہ 4 (1961) میں کیا ہے۔ بعد میں راقم الحروف کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین کا جو مضمون اردو نامہ شمارہ 16 میں شائع ہوا، اور جس کا جواب میں نے شمارہ 20 میں دیا تھا، اس میں رنگا (امر، کپڑے رنگا) اور رنگا (ماضی، کپڑا رنگا گیا تھا) میں فرق کرتے ہوئے میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ان الفاظ میں فرق نون کے تلفظ کا نہیں، جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند جین کرتے ہیں۔ بلکہ فرق بل اور سرلہر کا ہے۔ اس کا جواب ڈاکٹر گیان چند جین نے نہیں دیا کیونکہ اس سے ان کی نون کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے، دوسرے اگر بل کا فرق تسلیم کرلیا جائے تو اردو میں بل امتیازی قرار پاتا ہے، اس لیے کہ دونوں الفاظ میں معنی کا فرق ہے اور یہ فرق ازروئے بل قائم ہو رہا ہے۔ کچھ مدت بعد جملے میں بل کی حیثیت پر غور کرتے ہوئے اس مسئلہ کا حل خود مجھے سوجھ گیا۔ وہ یہ کہ/رنگا/ ماضی میں قاعدہ کے =

ذیل میں منیر نیازی کی نظم 'موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا' کا آہنگ ملاحظہ فرمایئے، پڑھنے کے انداز میں فرق ہو سکتا ہے، لیکن عام طریقہ یہی ہوگا جو درج کیا جا رہا ہے۔ بل طول کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اس کو کھڑے زبر سے دکھایا گیا ہے، سرلہر گراف سے ظاہر کی گئی ہے:

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے

اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی

خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں

اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں

ایک خاموش خاموش سی ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ

ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے

ایک طرف درختوں کے جھنڈ ہیں

ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک ہے۔

[illegible] ۹۳

---

pitch پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس /رنگا/ امر بطور جملہ مائل بہ فراز صوت درجہ کے ساتھ ادا ہوگا جس سے بل جو پہلے رکن پر تھا دوسرے رکن پر آ جاتا ہے۔ یعنی اصلی بل تو پہلے رکن ہی پر ہے، تبدیلی جملے کی سرلہر کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اب نثر کے آہنگ کے مسئلے پر لکھتے ہوئے جب Rudin کے مضمون کا انگریزی ترجمہ کم نیلسن کا کیا ہوا نظر سے گزرا تو معلوم ہوا کہ /سمجھا/ ماضی اور /سمجھا/ امر جوڑے کی روشنی میں rudin کو بھی اسی الجھن کا سامنا ہوا ہے، اور وہ بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ اس مسئلے کو جملے کے آہنگ یعنی sentence prosody کی روشنی میں حل کرنا چاہیے۔ Rudin کی رائے سے میرے خیال کی توثیق ہو جاتی ہے۔

اس بحث سے یہ مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کہ نثری نظم میں مصرعے یا جملے آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ آہنگ آواز کے وقفوں یعنی طول، زور یعنی بل، اور آواز کے زیر و بم یعنی سُر لہروں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ بول چال کی فطری نغمگی انھیں تین اجزا سے عبارت ہے۔ ان تین اجزا یعنی طول، بل اور سُر لہر کو بالترتیب (1) Rhythm (2) Dynamics اور Melody بھی کہا جاتا ہے۔ عروض میں یہ نغمگی اوزان کی خاص ترتیب اور موزونیت سے پیدا ہوتی ہے۔ بول چال یا نثر میں یہ جملے کے فطری آہنگ سے وجود میں آتی ہے۔ فطری آہنگ کے حق میں دو باتیں خاص کہی جا سکتی ہیں، اوّل یہ کہ اس میں خیال کے اظہار کو موزونیت کے لیے مسخ کرنے کی ضرورت نہیں۔ دوسرے یہ کہ جملے میں الفاظ اس وقت تک پورے معنی نہیں رکھتے جب تک وہ آہنگ کے ساتھ ادا نہ ہوں، یعنی آہنگ معنی کی کلّی تفریق میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کے فطری آہنگ پر انحصار کرنے سے نثری نظم نہ صرف زبان کی فطری نغمگی کا ساتھ دینے کی ضمانت فراہم کرتی ہے، بلکہ اظہار کی مکمل آزادی کی ایسی راہ بھی کھولتی ہے جو اس سے پہلے موجود تو تھی لیکن شاعری کے لیے میسر نہ تھی۔

○

(اردو شعریات، مرتب: پروفیسر آل احمد سرور، سنہ اشاعت مارچ 1978، ناشر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی، سری نگر)

نثری نظم یا شاعری

آجکل اردو شاعری کے پنڈال میں پھر تنازعے کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ وہ نقاد جو گزشتہ پندرہ سالوں سے نئی اردو شاعری کے اسلوب کے خلاف غزاغزا کر تھک گئے ہیں۔ از سرنو نثری نظم کے عنوان کے تحت نئی شاعری اور نثری نظم کے خلاف وہی فرسودہ معیار جمع ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جنھیں نہ صرف ادبی ذوق نے دھتکار دیا ہے بلکہ جن کا اصرار مضحکے کا باعث ہے البتہ اس مرتبہ نثری نظم کے حوالے سے نئی شاعری پر جو تبرا بھیجا جارہا ہے اس میں وہ خشوع وخضوع نہیں ہے جو پندرہ سال پہلے تھا۔ شاید اس لیے کہ نئی اردو شاعری کا اسلوب کچھ اتنا راسخ ہو چکا ہے کہ اس سے جان چھڑانا مشکل ہے۔ اب جب کہ نئی شاعری سے وابستہ شعراء اردو شاعری میں ایک نئے اسلوبِ شعر کے امکانات کا جائزہ لے رہے ہیں تو یہ خطرات اس اسلوبِ شعر کی ہیئتی اور تصوراتی تشکیل کی بجائے ایک مرتبہ پھر کلاسیکی عروض کی گردان کا اعادہ کررہے ہیں۔ غالباً وہ بھول گئے ہیں کہ جب خلیل بصری نے شاعری کا نظام عروض مدوّن کیا تھا اس وقت شتر سب سے تیز رفتار جانور تھا۔ زندگی پرسکون تھی اور ابھی وہ شور ایجاد نہیں ہوئے تھے جواب سارا دن سماعت کے گرد بھنبھناتے ہیں۔

نثری نظم کی تصوراتی اور ہیئتی تشکیل میں مسئلہ عربی اور فارسی عروضوں اور پنگلوں کے مزید امکانات دریافت کرنے کا نہیں بلکہ ایک نئی شعری اسلوبیات کے اختراع کا ہے، کہ اسے کیونکر اور کیسے مرتب کیا جاسکتا ہے؟ ابھی تک اردو شاعری میں عموماً اور غزل کی شاعری میں خصوصاً معین لسانی محاورے کو معین حالتوں میں استعمال کرنے کا رواج رہا ہے جس کے نتیجے کے طور پر اردو شاعری کا داخلی اور خارجی نظام صوت مدوّر دائروں میں گھومتا رہا ہے۔ اردو شاعری کا یہ آہنگ خودرو ہونے کی بجائے درآمدہ تصورِ صوت کا حامل ہے، اسی لیے اس میں

مقامی جذباتی اور تہذیبی لہجہ کو سمونے کا امکان کم سے کم تر ہے۔ اس کی تنگ دامنی سے کون واقف نہیں ہے؟ کسی شعر میں جب کوئی لفظ بحر کے معینہ صوتی دائرے میں توازن نہیں پیدا کر سکتا تو بعمل مجبوری نہ صرف اس لفظ کو قلمزد کرنا پڑتا ہے بلکہ اس سے پیدا شدہ تلازمات اور معنوی لاحقوں کو بھی غرق کر دینا ضروری ہو جاتا ہے یا اردو میں ایسا آہنگ دریافت نہیں کیا جا سکتا جو ایک ہی مصرعے میں یا نظم میں ہر طرح کے الفاظ کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو؟

اب جب کہ پندرہ برس ایک اسلوبِ شعر یعنی نئی شاعری کی تشکیل کے بعد جب نئے شعراء نثری نظم کو تصوراتی تشکیل کے لیے جدوجہد کر رہے ہیں تو کیا یہ ضروری ہے کہ بلا وجہ استعمال کے اظہار کیا جائے؟ حقیقت یہ ہے کہ نئے شعرا کا نثری نظم کی طرف رجحان ایک طرح کی خود احتسابی کا نتیجہ ہے کیونکہ جس طرح نئی شاعری کے اسلوب کو برتا جا رہا ہے وہ ایک لحاظ سے کلیشے کی شکل اختیار کر رہا ہے۔ ایک ہی طرح کے تجربات اور استعاروں کی تکرار سے نئی شاعری کا پھیلاؤ کسی قدر رک گیا ہے۔ نئے شعرا کے فوری بعد کی نوجوان شعرا کی نسل ابھی تک نئی شاعری کے اسلوب شعر سے باہر نکل نہیں پائی۔ اگرچہ نئی شاعری نے انفرادی طور پر کسی شاعر کبیر کو پیدا نہیں کیا۔

تاہم من حیث المجموع نئی شاعری کے اسلوب میں، شعر کبیر کے امکانات پوری طرح موجود ہیں، ادبی تاریخ کے اعتبار سے نئی شاعری کے زبان اور بیان رقبۂ تجربات میں شکست و ریخت اور تعمیر کی وسیع ترمشق کی ہے اور جس نے شعر کبیر کی آفرینش کے لیے بطور خام مواد استعمال کیا جا سکتا ہے۔

نثری نظم منثور شاعری، غیر عروضی نظم وہ مختلف اصطلاحات ہیں جنھیں آجکل زیر نظر اسلوب شعر کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے۔ یہ اصطلاحات بذات خود ایک تناقض کا شکار ہیں اور ان میں ایک اعتبار سے معذرت کا پہلو بھی ملتا ہے، یعنی یہ شاعری کا مرکب ہے کہ کسی مصرع میں وزن کا التزام کیا گیا ہے اور کوئی مصرعہ نثر میں ہے۔ شاعری کے اس اسلوب کے لیے اس کا تصور یہ شاعری کے ایسے ناقص تصور پر دلالت کرتا ہے جو عروضی وزن کو لازمہ شعر قرار دیتا ہے۔ بوطیقا سے مقدمۂ شعر و شاعری تک ہر نقاد نے عروضی وزن کو شاعری کے تصور میں وہ مرکزیت نہیں دی ہے جتنی اور شعرا نے دی ہے۔ جہاں تک اردو شعرا کا تعلق ہے انھوں نے اصوات اور آہنگی کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کی بجائے عروضی وزنی کا نتیجہ ہیں۔

زبان کا نامیاتی آہنگ معنی وصوت کا ایسا بہاؤ ہے جو ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور جو صوت کو معنی کا جز و بن کر مافی الضمیر کو اپنی گرفت میں لیتا ہے، اس کا وجود سیاق و سباق کی تعمیر سے پیدا ہوتا ہے جس میں نغمگی اور تنظیم کا رجحان خارج میں موجود کسی صوتی پیرائے کی پابندی کی بجائے اندرونی حرکیت سے معرضِ وجود میں آتا ہے گو ایسے صوتی پیرائے کا اس طرح تجزیہ تو نہیں کیا جاسکتا جس طرح کسی شعر کی تقطیع کی جاتی ہے، البتہ اسے محسوس کیا جانا ممکن ہے۔ آہنگ کا یہ تصور داخلی بلکہ نامیاتی ہے، نامیاتی آہنگ کی تکوین عروضی آہنگ کی نسبت زیادہ انہماک کی طالب ہوتی ہے یہ شاعری کا زبان کے ساتھ رشتۂ موانست کے مختلف مدارج کو ظاہر کرتا ہے کہ اسے کسی حد تک لسانی سلسلوں کی تعمیر کے ذریعے معنی وصوت کا ہم آہنگ پیرائے کی ساخت پر عبور حاصل ہے۔ نامیاتی آہنگ ان معانی میں عرضی آہنگ کا تخالف ہوتا ہے کہ اول الذکر میں پیروی کی بجائے شعر کی تخلیق سے قبل آہنگ کے کسی معین ڈھانچے کو فرض نہیں کرتا ہے جب کہ موخر الذکر کا دائرہ کار ماقبلِ وجود آہنگ کی پیروی کرتا ہے۔

یہ کہنا کہ معین بحور ہی آہنگ کا واحد اور حتمی ذریعے ہیں، آہنگ کا ایک ناقص تصور ہے۔

اعلیٰ درجے کی القائی نثر میں بھی ایک طرح کا آہنگ ہوتا ہے جو دراصل جملوں کے باہمی انضمام اور لفظوں کی نشست و برخواست اور مافیہ کے موتیف سے پیدا ہوتا ہے، آہنگ کے ایسے تصورات کو غالب کی نثر، کامیو کے ناولوں اور نطشے کی نثر میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ کیا اس قسم کی القائی نثر کو شاعری کا قائم مقام کہا جاسکتا ہے؟ کیا شاعری اور نثر ادراک کی دو ایسی ہیئتیں ہیں جو ایک دوسرے کا نعم البدل قرار پاسکتی ہیں؟ کیا وزن ہی نثر اور نظم کا خط امتیاز ہے؟— نظم وہ ہے جسے گایا جاسکے، نثر وہ ہے جسے ادا کیا جاسکے— کیا شاعری اور نثر ایک دوسرے کا تخالف ہیں؟ کیا نثر کی تخلیق اور شاعری کی آفرینش کے لیے دو مختلف قسم کے حسی نظام درکار ہیں؟ کیا شاعری اور نثر میں لفظوں کا منصب بدل جاتا ہے؟ یہ وہ استفسارات ہیں جن کا تعلق براہ راست تخلیقی عمل اور اس کی غرض و غایت سے ہے کہ ایک خصوصی پیرایہ کیونکر خلق کیا جارہا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ نظم اور نثر ان معانی میں ایک دوسرے کا تضاد نہیں ہیں جن معانی میں سائنس اور مذہب ہیں۔ یہ ایک ہی سرچشمے سے پھوٹتے ہوئے دو رویے ہیں جن میں رسمی اختلافات کو تمدنی ضرورتوں کے تحت پیدا کیا گیا ہے۔ انسانی تاریخ اور 'انسان شناسی' کی یادداشتوں کے مطابق، تخلیقی اور تاریخی اعتبار سے شاعری کو نثر پر اولیت حاصل ہے، یہ انسان کا

قدیم ابتدائی اور جذباتی اظہار ہے، بعداً جب انسان نے اپنی ذات اور اپنی خارجی موقعیت میں معروضیت کا تعلق دریافت کیا تو اس نے اشیاء اور واقعات مرتب کرنے کی کوشش کی، جوں جوں اس نے اپنے آپ کو خارجی طور پر زیادہ منظم کیا، اس نے جامع اور مکمل اظہار کے لیے جملہ سازی کا فن ایجاد کیا اس نے لفظوں کی ترتیب سے ایک ایسی دار فالوجی مخترع کی جس نے انسان کے فوری اظہار میں ٹھہراؤ پیدا کیا، لفظوں کے معنوی ابہام میں قطعیت پیدا کی اور معاشری سطح پر افہام کا رابطہ استوار کرنے کے لیے مافیہ کو چھوٹی چھوٹی معنوی اکائیوں میں تقسیم کر کے اسباب و علل کے ذریعے الفاظ کو واقعات کی منطق کا پابند کیا۔ اس طرح زبان جو ابتدا میں مزاجی تھی ایک نئی معروضیت سے آشنا ہوئی۔ شاعری سے نثر اور نثر سے پھر شاعری کی طرف کا سفر ذہن انسانی کے مختلف مدارج اور ضرورتوں کا مظہر ہے۔ نثر میں مجلسی اور معاشرتی اظہار کے لیے لفظوں کو بطورِ معروض استعمال کیا جاتا ہے اور عموماً لفظ کو اس کے صرف ونحو کے سیاق وسباق سے باہر نکلنے کا موقعہ نہیں دیا جاتا ہے اس طرح لفظوں کا استعمال اپنے مافیہ کی قطعیت اور اپنے نحوی سیاق وسباق کا پابند ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس جب بھی نثر کو منطق اور صرف ونحو کے ضابطۂ اخلاق سے آزاد کر کے مافیہ کی ضرورتوں کے تحت منظم کیا گیا ہے تو وہ خود ایک ایسی منطق کو جنم دیتی ہے جو جموں کی نفسیاتی ہیئت کی نفی کر کے کافی حد تک شاعر کا نعم البدل بن جاتی ہے۔

جس طرح نثر کی کوئی جامع تفسیر مہیا کرنا محال ہے اس طرح شاعری کی کوئی مفصل اور غیر متنازعہ تعریف فراہم کرنا بھی مشکل ہے۔ بایں ہمہ شاعری کا تعلق انسان کی جذباتی اور تخیلاتی کائنات میں موجزن احساسات اور ارتسامات کے تشکیلی اظہار سے ہے گو اعلیٰ درجے کی تخیلاتی اور جذباتی نثر بھی کم وبیش وہی وظیفہ ادا کرتی ہے لیکن صرف فرق اتنا ہے کہ نثر کی رینج شاعری کی نسبت زادہ وسیع ہوتی ہے، کیونکہ ان معانی میں نثر ان ضابطوں کے اطاعت کی پابند نہیں ہے جو شاعری کے لیے مخترع کیے گئے ہیں۔ شاعری میں نغمگی کے لیے وزن کے التزام کو ضروری سمجھا جاتا رہا ہے اور جوں جوں شاعری کی مختلف ہیئتیں وجود میں آتی گئیں شاعری کے ضابطہ اخلاق میں اصول وضوابط کا اضافہ ہوتا گیا، اس طرح امتدادِ زمانہ سے شاعری ایک طرح کی مصنوعی رسمیت کا شکار رہی ہے اور دانستہ طور پر نثر اور شاعری کے فاصلوں میں اضافہ کیا گیا ہے اور اس پراسس میں سب سے پہلے منطقیوں نے اپنی بالادستی کو قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے قضیوں کی تشکیل اور بیان کی قطعیت کے لیے ان تمام وسائل شعر کے استعمال سے اجتناب کیا

ہے۔ جو مافیہ کو دھندلا دیتے ہیں اور بقول وٹگنسٹین زبان کا پیرایہ اس کے منطقی پیرائے کی متابعت کرتا ہے۔ رسل اور وٹگنسٹین جس 'آفاقی زبان' کی تشکیل کے خواہاں ہیں، وہ زبان کا ایسا متحجر تصور ہے جو ناقابل بیان کو قطعی طور پر بیان تو کر سکتا ہے لیکن اس طرح زبان کو ایک طرح کی خود میکانکیت کا شکار کر دیتا ہے جو معانی کی تعمیر کی بجائے معانی کو پیش کرتی ہے، اس سے جو 'ایلسٹمولجی' پیدا ہوتی ہے وہ مشار اور مشار الیہ کو جامد بنا کر 'خبر' کی صرف ایک ہی سطح پیدا کرتی ہے جس میں تصدیق یا تائید ہی سب سے بڑے اصول بن جاتے ہیں، اس 'میکانیکس' میں انسان کا زبان کے ساتھ داخلی رشتہ پسِ پشت چلا جاتا ہے اور لفظ کا مابعد نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ دراصل منطق کا تعلق زبان کی صحت کے ساتھ ہے جب کہ شاعری تشکیل منافی کا ایک وظیفہ ہے، منطقی جس قسم کی نثر کو رائج کرنا چاہتے ہیں وہ یقیناً شاعری کا تضاد ہے کیونکہ یہ شاعری کے وجود سے انکار کی ایک شکل ہے۔

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ نثر کو تصورات کی تشکیل اور عقلی استدلال کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جب کہ شاعری کو انسان کی جذباتی سیرت کشی کے لیے بروئے کار لایا جاتا ہے یہ عمومی مشاہدہ بھی ایک ناقص قضیے کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ تخلیقی عمل میں اس قسم کی حد بندی کو ملحوظ رکھنا ناممکن ہے۔ لفظ کی حیثیت اور اس کے رخ کا دار و مدار فنکار پر ہوتا ہے۔ منطقی نثر میں استدلال کے دوران لفظ اور اس مشار الیہ کے درمیانی مروجہ فاصلے کو کم سے کم کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس جذباتی اور تخیلاتی نثر میں لفظ سے زیادہ لفظ کا مابعد اہم ہوتا ہے شاعر لفظ کے ذریعے ایسی کائنات کو معرضِ وجود میں لاتا ہے جو موجود ہوتے ہوئے بھی ٹھوس اشیاء کی طرح موجود نہیں ہوتی، ہر تجربے اور ہر علم کا آغاز 'ادراک حسی' سے ہوتا ہے جو بعداً 'ادراک عقلی' کی صورت اختیار کرتا ہے۔ یہ عمل شاعری اور تخلیقی نثر دونوں میں موجود ہوتا ہے۔ دراصل شاعری اور نثر کی کارکردگی کو متذکرہ بالا خانوں میں پابند نہیں کیا جا سکتا کیونکہ شاعری میں تصورات کی تشکیل کی جا سکتی ہے اور اس طرح نثر میں شاعری کا قرینہ پیدا کیا جانا ممکن ہے!

اب جب کہ اردو شاعری کے پنڈال میں 'نثری نظم' کا اسلوب اپنا جواز پیدا کر رہا ہے تو اس کی تحریک سہل نگاری یا کج روی کی پیداوار نہیں ہے، یہ مروجہ شاعری اور نئی شاعری میں پیداشدہ بعض بدعتوں اور 'کلیشز' سے نجات حاصل کر کے شاعری کی تخلیق کو ایک نئی اسلوبیات سے روشناس کرانے کا عمل ہے جو لفظ کے مابعد کی دریافت کے ذریعے شاعری میں لفظ کی نئی

'اینالوجی' پیدا کرتا ہے، اور اس کی ایک غایت صوت و معانی کے الحاق کے ذریعے ایک نیا عالم صوت و معانی تعمیر کرتا ہے جو اس عہد کے شور غوغا کو اپنے اندر سمو کر تجربے اور شعری اظہار کے فاصلوں کو کم کر سکے، ان لہجوں، علوم اور مادّی معروضات کو جو ہماری آج کی دنیا میں در آئے ہیں۔ انھیں اپنے اندر سمو سکے۔

ایک اعتبار سے شاعری بھی 'اینالوجیکل' عمل ہے جسے بلاتکلف فلسفہ کا ایک شعبہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ہر فلسفہ کا آغاز 'تفتیش' سے ہوتا ہے جو بالآخر صداقت یا حقیقت کے کسی نہ کسی تصور کی تشکیل پر منتج ہوتا ہوا اپنی ہیئت ترکیبی 'خبر' دیتا ہے۔ شاعری بھی 'خبر' کا ایک ذریعہ ہے جس کی کسی تجربہ گاہ میں تحلیل تو نہیں کی جا سکتی تاہم اس کے صدق سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ کیا انسان کی محسوساتی کائنات، اس کے نفسیات ردعوامل اور اس کی جبلتوں سے پیداشدہ عالم واردات اس طرح موجود نہیں ہیں جس طرح خود انسان کا وجود ہے؟ کیا انسان کے یہ رویے انسانی کائنات کے محرک نہیں ہیں؟ بے شک شاعری ہی وہ ذریعہ ہے جس کے ذریعے انسان کے ارادے اور جبلت کی اطلاع ملتی ہے یعنی شاعری لفظوں کے اتصال سے پیداشدہ وہ فیبرک ہے جو انسان اور اس کی خارجی موقعیت میں تعلق کی نوعیت کو استوار کرتا ہے، اور اسی نام دہی کے عمل کے ذریعے شاعر نہ صرف لفظ کا مابعد دریافت کرتا ہے بلکہ لفظ شئے اور انسانی ردعمل کو ایک دوسرے سے پیوست کرتا ہے، انسان اور اس کے اردگرد کے مظاہر میں تعلق دریافت کر کے انسان کی معنویت کا جواز تلاش کرتا ہے، اس طرح انسان کا انسان کے ساتھ تعلق، انسان کا تاریخ کے ساتھ رشتہ غرضیکہ جہاں بھی انسانی جبلت اور اس کا جذباتی عمل کارفرما ہوتا ہے شاعر اس کا احاطہ کرتا ہے اور ایک زماں اور مکاں سیاق و سباق میں حواس سے حاصل شدہ معلومات اور ذہنی عمل سے پیداشدہ تصورات کے ذریعے حقیقت کا تصور مخترع کرتا ہے۔ یہی وظیفہ فلسفہ کا ہے! شاعر زندگی کو قضیوں میں تقسیم کرنے کی بجائے زندگی کا ادراک ایک زندہ حقیقت کے طور پر کرتا ہے، حیات و کائنات میں ربط تلاش کرتا ہے۔ اس سارے عمل میں جذباتی شدت اور متخیلہ کا عمل اس کی دو براق قوتیں ہوتی ہیں۔ شاعر کی تخلیق کا سارا ڈرامہ الفاظ کے ذریعے معرضِ وجود میں آتا ہے، الفاظ کی ترتیب اور ان کا سیاق و سباق گویائی کی خواہش کا نتیجہ ہیں۔ کیا شاعر الفاظ سے باہر رہ کر سوچ سکتا ہے؟ کیا کوئی سوچ غیر لسانی ہو سکتی ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ جو سوچ اور احساس لسانی یا عددی پیرائے میں اپنے وجود کا اعلان نہیں کرتی اس کا وجود مشکوک رہتا ہے بلکہ

یوں کہنا چاہیے کہ الفاظ ہی تجربات اور ذہن کے اندر موجزن تحریکات کو معروضیت عطا کرتے ہیں، وگرنہ جو کچھ احساس میں مخفی ہے وہ عدم وجود ہے۔ شاعر اس عدم وجود سے وجود کی مملکت تعمیر کرتا ہے، وہ اشیاء مظاہر اور تجربات کی تجرید اور تجسیم دونوں کو بروئے کار لاتا ہے، تجرید شئے کا تصوراتی وجود ہے اور تجسیم اس تصور سے پیدا شدہ ایک تعیم ہے۔ درخت کا تصور درخت کی ہیئت سے متشکل عناصر سے پیدا ہوتا ہے اور اس کی تعمیم وہ بے شمار درخت ہیں جنھیں ایک دوسرے سے متمیز نہیں کیا جا سکتا، شاعر تجرید سے تجسیم اور پھر اپنی جذباتی صورت حال میں اس تجسیم سے تجرید کا قرینہ مرتب کرتا ہے، یعنی وہ 'شئے از خود' کو شے برائے خود' اور 'شئے برائے خود' کو 'شئے از خود' میں منتقل کر کے ایک ہی تصور کی تجرید اور تعمیم کو انسانی سیاق وسباق کے حوالے سے نافذ کرتا ہے۔

اس طرح شاعری کے الفاظ کا مابعد دریافت کرتے ہوئے تصور اور تجربہ میں الحاق پیدا کر کے لسانی پیرائے کے ذریعہ ادراک اور اظہار کا جو اسلوب مرتب کرتی ہے وہ تخیلاتی اور جذباتی ہونے کے باوجود حقیقی ہوتا ہے!

لفظ کا وجود جاننے کے لیے ضروری ہے کہ اسے کھل کھیلنے کا موقع دیا جائے، اس کے گرد رواجی تلازماتی ہیولوں کو جھٹک کر لفظ کے وجود یا شئے کے تصور اور اس کی شناخت کا نقطۂ آغاز بنا کر لفظ کا ایک نیا مابعد دریافت کیا جائے، لفظ کا مابعد لفظ یا شئے کے تصور کا وہ جز ہے جو اس سے نکل کر اپنا ایک الگ وجود تعمیر کر لیتا ہے یہ الفظ کی وہ کائنات ہے جو اس کے تمام تر معنوی اور تلازماتی امکان کو احاطہ کرتی ہے۔ لفظ فی الاصل شئے کا تصور ہے یہ شئے کی ماہیت، خصوصیت اور اس کے مجموعی وجود کا مشار ہے۔ لفظ کا سیاق وسباق اس کے مابعد کے امکان کو ظاہر کرتا ہے، یہ وہ قرینہ ہے جو لفظ کی جہتوں کو جواز مہیا کرتا ہے، شاعری میں الفاظ کی جو لغت مرتب ہوتی ہے اس میں لفظ انسان کی جذباتی کائنات سے منسلک ہو کر اپنے معنوی وجود اور مابعد کا آئیکون بن جاتا ہے۔ اس حالت میں الفاظ جو 'خبر' فراہم کرتے ہیں ان کی صداقت اور تائید انسانی سرشت میں تلاش کی جا سکتی ہے، شاعر کا تعلق صرف جذبات کے اظہار سے نہیں، یہ انسانی نفس کی کل واردات کا احاطہ کرتی ہے، شاعری کو فلسفے کا ایک شعبہ قرار دینے کے لیے اس کی ہیئت اور وسائل کو ازسرنو مرتب کرنا لازم ہے۔

شاعری اور نثر میں فروعی اختلافات قائم کرنے کا رواج درحقیقت زبان کے تخلیقی عمل کو

مختلف شعبوں میں تقسیم کرنے کی کوشش کی ہے، شاعری کی ہیئت کو وزن، تشبیہوں، استعاروں اور جذبات کے اصرار کے ذریعے جدا طور پر قائم کیا گیا ہے اس کے برعکس بذاتِ خود نثر کے کوئی باقاعدہ ہیئت نہیں ہے، یہ زبان کا ایک ایسا بہاؤ ہے جس میں صرفی، ونحوی لوازمات کی پابندی، زیادہ باقاعدگی سے کی جاتی ہے، نثر منطقی ہوتی ہے اس میں تعلقات کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں اشیاء اور واقعات کی تفصیلاً صراحت کی جاتی ہے، نثر کی ہیئت کے بارے میں یہ مشاہدات یک طرفہ ہیں، کیونکہ یہ خصائص شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ دانتے کی ڈیوائن کامیڈی 'گوئٹے' کا 'فاؤسٹ' لکریشں کی 'بادل' ہومر کی 'اوڈیسی' ایسی منظومات ہیں جن میں ہر جگہ جذبات کا اظہار نہیں، واقعات، مباحث، فلسفہ، اخلاقیات، مابعد الطبیعات غرضیکہ وہ سب کچھ ہے جس کا تعلق انسان کے نفس اور ذہن سے ہے مثلاً فاؤسٹ میں وہ حصے جہاں گوئٹے اپنے عہد کی اخلاقیات اور علم کی فضیلت کا ذکر کرتا ہے، وہ منظوم ہونے کے باوجود ان معنی میں شاعری کا نمونہ نہیں ہیں جن معنی میں شاعری کا تصور اردو ادب میں مروج ہے۔ شاعری میں اچھی نثر اور اچھی نثر میں شاعری تخلیق کی جا سکتی ہے۔ ایذرا پاؤنڈ کے کانتوز میں مختلف مقامات پر نثر کا استعمال، نثر اور شاعری کے درمیانی فاصلوں کو ختم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شاعری میں عروضی وزن کی عدم موجودگی سے صرف اس کی ساختہ نغمگی میں کمی آجاتی ہے لیکن یہ یاد رہے کہ منظوم شاعری میں سے اوزان کو حذف کرنے سے نثری نظم جنم نہیں لیتی کیونکہ یہ شیوۂ شعر اپنی اسلوبیات کا اہتمام کسی قدر اختلاف سے کرتا ہے۔ ابھی تک اردو شاعری میں جو معدودے چند نثری نظمیں لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے اکثر اتنی مکروہ ہیں جتنی نیاز فتح پوری اور سجاد حیدر یلدرم کی ساختہ انشائے لطیف۔ ان سے ہر صورت میں گریز کرنے ہی میں عافیت ہے وگرنہ نتائج آپ کے سامنے ہیں۔

نثری نظم اپنی تکمیلی شکل میں نثر اور شاعری دونوں کا تخالف پیدا کر کے بذات خود ایک اسلوب بن جاتی ہے، یہ (اینٹی پوئٹری) تخالفِ شعر ہے کہ یہ نہ صرف شاعری کے مستند لوازمات سے گریز کرتی ہے بلکہ نثر کے تمام تر سانچے کو بھی قبول نہیں کرتی۔

1. یہ مروجہ شاعری کے عروضی پیرائے کو قبول نہیں کرتی۔
2. یہ مروجہ شاعری کے قافیوں اور ردیفوں کو بروئے کار نہیں لاتی۔
3. یہ کسی خارجی رسمی شعری ہیئت کی متابعت نہیں کرتی۔

4. اس میں مصرعوں کی تقسیم غزل، نظم یا نظم آزاد یا کسی اور مروج صنفِ شعر کے مطابق نہیں ہوتی۔
5. یہ بے ہیئتی کی ہیئت ہے۔
6. یہ منطقی، بیانیہ اور تجزیاتی نثر کے اسلوب سے گریز کرتی ہے۔
7. اس میں مصرعوں کی 'مارفولجی' افادی نثر سے مختلف ہوتی ہے۔
8. اس میں نثر کا تیر استعاراتی پیرایہ نہیں ہوتا۔
9. یہ نثر کے تفصیلی انداز سے گریز کرتی ہے۔
10. یہ زبان کے بہاؤ کی ایک شکل ہے۔

اس اعتبار سے نثری نظم، تخالف شعر بھی ہے اور تخالف نثر بھی، یہ ہر دو کی رسمی ہیئت کو شکست کرتی ہے۔ یہ دراصل بے ہیئتی کی ایک ہیئت ہے جو ہیئت کے ہر طرح کے ماقبل وجود تصورات اور تلازمات سے آزاد ہو کر تخلیق کے دوران اپنا فنی اور تصوراتی اہتمام غیر مروجہ طریقے سے خود کرتی ہے۔ یہ نہ تو آزادی کا بے جا خواہش کا نتیجہ ہے اور نہ روایت سے بے محابا انکار کا، بلکہ یہ ہیئتی اور رسمی شاعری کی نسبت ایک کٹھن آزمائش ہے جو شاعر کے ہنر کو عروج کا راستہ بھی دکھا سکتی ہے اور اس کی سطحیت کا پردہ بھی چاک کر سکتی ہے۔ یہ زبان کے تخلیقی پیرائے کا ایک نیا امکان ہے، جس کی تشخیص کے لیے نثر اور شاعری کے رسمی تصورات کا انہدام ناگزیر ہے۔

شاعری اور نثر میں الفاظ کے استعمال کے جداگانہ طریقے معاشرتی اور تمدنی حاجتوں کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ تخیلاتی اور جذباتی نثر اور شاعری میں لفظ احساس اور تخیل کی گرفت میں ہوتا ہے۔ جب کہ منطقی اور افادی نثر میں وہ قطعیت اور افادیت کے زیر اثر ہوتا ہے۔ 'نثری نظم' میں لفظ کا استعمال نہ تو ساختہ جذباتیت کا متحمل ہو سکتا ہے کیونکہ اس سے جذباتیت کی قلعی کھل جاتی ہے اور نہ ہی یہ منطقی اور افادی نثر کی منطقیت کو قبولتی ہے کہ اُس سے اس کے جواب مضمون ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ ایسی دوغلی صورت حال میں لفظ اور اس کے سیاق و سباق کو ایک طرف احساس اور تصور کی نئی سطح دریافت کرتی ہے تو دوسری طرف اس نے نثری نظم کے مجموعی آہنگ میں ایک پیوند کا فریضہ انجام بھی دینا ہے۔ یہ نثر اور شاعری کے ساختہ طمطراق اور آوردہ نغمگی، سپاٹ پن اور تصنع کے درمیان ایک ایسا خطہ ہے جو تجربے کی روئیدگی اور زبان کے فطری بہاؤ میں اتصال کا موقعہ فراہم کرتا ہے جو شاعری کو ایک مخصوص نظام صوت کی پیروی سے آزاد کر کے

مافیہ کے نامیاتی آہنگ کو تنظیم کا محور بناتا ہے۔ نثری نظم، میں معنویت کی تعبیر کا بوجھ براہ راست الفاظ اور ان سے پیدا شدہ لسانی پیرائے پر ہوتا ہے۔ وہ لفظ اور شاعری میں عروضی وزن یا اس نوعیت کی دوسری مداخلتوں کو پسند نہیں کرتی۔ 'نثری نظم' میں عروضی وزن کی جگہ تجربے کا نامیاتی آہنگ لے لیتا ہے یعنی وہ دھڑکن جو محور کی صورت میں تجربے کا محرک ہوتی ہے۔ وہ تجربے کے مختل معنوی اجزاء میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ وہی دھڑکن مکمل شکل میں نثری نظم، کا لہجہ باطن بن جاتی ہے:

''اے شاعر، اے دولسانی شاعر اور تم دو شاخہ اشیاء کے درمیان خود ایک تنازعہ ہو انسان پر دیوتا حملہ آور ہے! انسان مذبذب طریقے سے محوِ کلام ہے... آہ اس انسان کی مانند جو پردوں اور جھانکر کی کشمکش میں غارت گر عقابوں کی عروسی کے درمیان الجھا ہوا ہے...

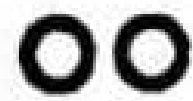
ہم گزرتے جا رہے ہیں اور ہمارے سامنے بھی... عظیم تخلیقات صفحہ بہ صفحہ، عظیم تخلیقات بے بصر خیال آفرینی کی سفیدی میں مستقبل کی بھول بتانے کی نگہ میں خامشی کے ساتھ پھیلی ہوئی ہیں، ہم وہاں سے عظیم ورق دار چٹانوں کے تہہ دار صفحوں سے اپنی نئی تخلیقات اصل کراتے ہیں؟

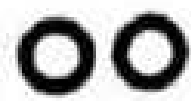
○

(ماہنامہ 'شاعر' (نثری نظم اور آزاد غزل نمبر 1983)، ممبئی، مدیر اعلیٰ: افتخار امام صدیقی، جلد 54، شمارہ 6,7,8)

نثری نظم: مستقبل کی شاعری

''شعر کی حد بندیوں پر سب سے کاری ضرب آہنگ کے تصور سے لگی ہے۔ رفتہ رفتہ آہنگ کو لے، سر، تال، بحر و وزن، عروض سے الگ کر کے دیکھنے کا رویہ مضبوط تر ہوا ہے۔ ہر لفظ کا انفرادی آہنگ ہے اور نثری ترتیب میں بھی وہ دوسرے لفظوں سے مل کر شعری آہنگ کا درجہ اختیار کرنے کا اہل ہے۔ جملوں کی ترتیب، پیراگرافوں کی ترتیب بھی ٹھیک وہی تاثر پیدا کرسکتی ہے جو روایتی نظم کے مختلف بند یا حصے کرتے ہیں۔ الفاظ کی معاونت اور جدلیاتی تصادم بھی آہنگ ہی کی مزید جہتیں ہیں۔ ہر نثری نظم شعر کی سطح پر تو نہیں پہنچتی لیکن وہ نظمیں بلاشبہ شعری تخلیقات کا درجہ اختیار کرلیتی ہیں جو استعاراتی اور علامتی ماورائیت حاصل کرلیتی ہیں اور باطنی آہنگ سے منور ہوتی ہیں''۔ (وارث علوی)

OO

''نثری نظم کا آہنگ نثر کے آہنگ سے مختلف ہونا چاہیے۔ لیکن اس کی شکل نظم کی سی ہوسکتی ہے۔ بودلیر جو نثری نظم کا خالق اور بادشاہ ہے، اپنی نظموں میں اس بات کا خاص خیال رکھتا ہے کہ وہ انھیں پیراگرافوں کی شکل میں لکھتا ہے۔ ان کی فضا اکثر افسانوی ہوتی ہے لیکن ان کا آہنگ نثر کے غیر مربوط پیچ دار آہنگ کے بجائے مربوط اور نامیاتی ہوتا ہے اور ان کے اظہار کی منطق نثر کی طرح مدلل ہونے کے بجائے احساسی اور داخلی تجربے پر مبنی ہوتی ہے''۔ (شمس الرحمٰن فاروقی)

OO

''نثری آہنگ وہی ہے جو فطری تکلمی آہنگ ہے''۔ (گوپی چند نارنگ)

OO

''نثری نظم ایک نئے تخلیقی کلچر کا خاکہ ترتیب دے رہی ہے اور اس کلچر کی اساس جس شعریات کے اصولوں پر قائم ہوگی، وہ پہلی جنگ عظیم کے بعد کی شاعری میں صورت پذیر ہونے والی Vehicle aesthetics یا Type-writer aesthetics سے آگے کی چیز ہوگی۔ یہ نظمیں ایک تخلیقی تبصرے، بیان Statement، تنقیدیے Critique یا صرف ایک سرگوشی اور خودکلامی کے طور پر بھی پڑھی جاسکتی ہیں اور ان کی جمالیاتی حیثیت اور تخلیقی مضمرات کو متعین کرنے کے لیے ہمیں ایک نیا منشور مرتب کرنا ہوگا۔'' (شمیم حنفی)

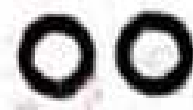
OO

یہ 1980 کی بات ہے جب میں نے معیار-3 کتابی سلسلے کے لیے آٹھویں دہائی کی اردو نظم کا کردار، کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا اسی شمارے میں آٹھویں دہائی کی اردو نظموں کا ایک انتخاب بھی شامل تھا۔ ان نظموں پر میرے مضمون کی حیثیت ایک مقدمے کی تھی۔ مقدمے کی ان معنوں میں کہ آٹھویں دہائی کی یہ نظمیں چھٹی اور ساتویں دہائی سے کئی معنوں میں نئی ترجیحات کی طرف اشارہ کررہی تھیں۔ خصوصاً تکنیک کا فرق بہت نمایاں تھا۔ میں محسوس کررہا تھا کہ نئی نوجوان نسل کسی نئے محاورے کی تلاش میں بڑی مضطرب ہے۔ ایک عمومی یکساں روی کو توڑنے کی للک بھی اسی اضطراب کی تہہ میں دیکھی جاسکتی تھی۔ جسے اندر کی Urge یا کسی اور جبر کا نام دیا جاسکتا ہے یا anxiety of influence (تشویش اثر) کا نتیجہ۔ پس رونسلوں کو پیش رو بلند و بالا اور خیرہ کرنے والی آوازوں کے سحر و اثر سے باہر نکلنے یا انہیں رد کرنے یا انھیں انگیز کرنے میں جس تذبذب اور کشمکش سے دوچار ہونا پڑتا ہے وہ علیحدہ ایک تحلیل نفسی کا موضوع ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ آٹھویں دہے میں نثری نظم پورے اعتماد کے ساتھ اپنے آپ کو قائم کررہی تھی، کیوں کہ بہ یک وقت کئی شعرا اس تکنیک کو آزمارہے تھے۔ یہ تجربے اپنے پہلے مرحلے پر نامانوس ہونے کے باوجود اپنی طرف متوجہ کرنے کے ایسے بہت سے خصائص کے حامل تھے جو ہمارے مروّجہ سمعی اور بصری تماشات کے تئیں چیلنج بھی تھے اور جن میں ایک نئی جمالیاتی معیار بندی کی ہلکی سی جھلک بھی موجود تھی۔ گویا نثری نظم ہمارے ذوق کی نئی تشکیل کی متقاضی تھی اور اس کی قرأت یا ادا کرنے کے مختلف طریقے پر اصرار بھی کررہی تھی۔ یہ مختلف

طریقے پابند نظموں ہی سے مختلف نہیں بلکہ آزاد نظموں کی قرأت کے طریقے سے بھی مختلف ہیں۔ تب ہی نثری نظم کے تشکیل کردہ آہنگ کو اپنی گرفت میں لیا جا سکتا ہے اور اسے رواں بنایا جا سکتا ہے۔ میں نے یہ بھی محسوس کیا تھا کہ نئی نسل کے شعراء نے کسی فیشن یا سہل پسندی کے طور پر نثری نظم کو اپنا مسئلہ نہیں بنایا تھا۔ دراصل نثری نظم ان کے تخلیقی مذاق سے میل کھاتی تھی۔ ہندوستان کی دوسری بہت سی زبانوں میں اس نے رواج پالیا تھا۔ پاکستان میں نثری نظم میں اعلیٰ درجے کی شاعری کی ایسی کئی مثالیں قائم ہو چکی تھیں جن میں حیرتوں کا بیش از بیش سامان موجود تھا۔ نثری نظم کی طرف مقبولیت کی اس تیز رفتار کو دیکھتے ہوئے میں نے اپنے مضمون کے آخر میں یہ دعوا بھی کیا تھا کہ نثری نظم ہی مستقبل کی نظم ہے، مستقبل کی شاعری ہے۔

OO

اسی دورانیے میں ماہنامہ 'الفاظ' علی گڑھ میں اقبال مجید کے نام سے پانچ مختصر نثری نظمیں شائع ہوئی تھیں۔ دوسرے شمارے میں بعض حضرات نے انہیں سراہا بھی تھا۔ اصلاً ان نظموں کے ذریعے اقبال مجید نے نثری نظم لکھنے والوں کا یہ کہہ کر مذاق اڑانے کی کوشش کی تھی کہ مذکورہ نظمیں نہ تو نظمیں تھیں اور نہ ہی وہ ان کے خالق تھے بلکہ یہ نظمیں بعض معاصرین کے افسانوں کے اقتباس تھے۔ مجھے اقبال مجید کی ذہانت پر ترس آتا ہے۔ انھیں یہ سمجھنا چاہیے تھا کہ کوئی بھی صنف ادب معصوم اور بے میل نہیں ہے۔ میرے نزدیک تمام اصناف embedded ہیں اور کم یا زیادہ مخلوط و ممزوج بھی۔ کسی ناول میں سے ایک سے زیادہ افسانوں کو مقتبس کرنا کوئی مشکل کام نہیں ہے۔ مرثیے میں قصیدے کے اجزا اور قصیدے میں غزل کے اشعار اور مثنویوں میں ایسے کئی حصے مل جائیں گے جن میں قصیدے ایسی مدح سرائی کے گُروں کو بھی آزمایا گیا ہے اور تغزل کا رنگ بھی جن پر حاوی ہے۔

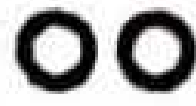
OO

اس جملہ معترضہ کے بعد ایک دوسرے مسئلے پر آیئے۔ جس طرح انیسویں صدی کے اواخر میں نظم کے نئے تصورات سے ہم متعارف ہوئے تھے اور اظہار کے ایک نئے تجربے کی راہ ہموار ہوئی تھی اس کا ادبی جواز تاریخی اور تہذیبی جواز سے الگ نہیں تھا۔ کسی بھی نئی صنف یا نئے تخلیقی سانچوں کی قبولیت کی راہ میں سب سے پہلا مرحلہ تہذیب لسان میں ان کی یکجائی کا ہوتا ہے۔ بعض چیزوں کو ضم ہونے میں دیر لگتی ہے یا کوئی نہ کوئی ایسی بات ہوتی ہے جو انھیں قبولیت

سے باز رکھتی ہے اور وہ کبھی ہماری روایت کا حصہ نہیں بن پاتیں۔ یہی وہ عملیہ ہے جس کا اطلاق ہر شعری تجربے پر ہوتا ہے۔ تجربے کی کامیابی اور ناکامی کا ایک بڑا سبب ہماری روایت شعری سے اس کی تطبیق وعدم تطبیق پر ہے۔ انیسویں صدی کی نظم کو بھی ہمیں ایک تجربے کے طور پر اخذ کرنا چاہیے۔ وقت نے غزل کے علاوہ دوسری تمام اصناف کو پیچھے دھکیل دیا تھا۔ نئے جذبوں اور تجربوں کے لیے ایک نئی صنف وقت کا سب سے بڑا تقاضا تھی۔ سو نظم کو ہمارے طرز احساس میں شامل ہونے میں دیر نہ لگی۔

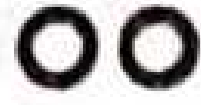
جو نظمیں لکھی جارہی تھیں انھیں پہلے سے موجود نظام ہیئت ہی میں ادا کیا گیا تھا۔ اس لیے ان میں فطری کشش بھی کم سے کم تھی۔ نظم میں ابھی داخلی ربط وضبط اور داخلی ارتقا کا بھی فقدان تھا۔ ذہنی اور جذباتی تجربے اور اس کی نشو ونما کی راہ میں بہت سی غیر ضروری چیزیں مانع تھیں۔ نظم کو ایک مضبوط روایت بننے اور پوری طاقت کے ساتھ قایم ہونے کے لیے محض حالی یا آزاد کی علمی اور عملی کوششیں اور ان کی منظومات کا سرمایہ ناکافی تھا۔ حالی اور آزاد کی نظم تخلیقی تجربہ نہیں بن پائی تھی۔ اسے ابھی اقبال جیسے شاعر کا انتظار تھا۔ اقبال تخلیقیت سے شرابور تھے۔ باوجود اس کے ان کے یہاں اکثر ذہن وتخیل کے تفاعل میں ایک تناؤ کی کیفیت سرگرم کار دکھائی دیتی ہے۔ جہاں تخیل اور وجدان کے تفاعل نے ذہن کے تفاعل کو پیچھے دھکیل دیا ہے۔ وہاں نظم محض نظم نہ ہو کر ایک تخلیقی اور فنی تجربے کے طور پر متشکل ہوئی ہے۔ اقبال کو استعاروں میں گفتگو کا فن آتا تھا۔ اس ہنر میں بھی انھیں دستگاہ تھی کہ کسی طور پر زبان کے تخلیقی جوہر کو کام میں لے کر علم کو احساس میں بدلا جاسکتا ہے۔ نظم کو قائم ہونے کے لیے جس بڑے شاعر کی جستجو تھی اقبال کے ذریعے وہ اپنے کمال کو پہنچتی ہے۔

سوال پھر یہ اٹھتا ہے کہ نظم کی ایک ایسی مثال جو اقبال نے قائم کردی تھی۔ اس کے امکانات اتنی جلد کیسے ختم ہو گئے۔ اقبال کے فوری بعد معرّی یا آزاد نظم کی ضرورت کیوں پیش آئی۔ پہلی بات تو یہ کہ آزاد نظم، نظم کے امکان ہی کا دوسرا نام ہے۔ وہ علیحدہ سے نہ تو کوئی صنف ہے اور نہ اس کے تخلیقی اور لسانی تقاضے، دوسری اصناف سے مختلف اور جداگانہ ہیں۔ معرّیٰ یا آزاد نظم کو بعض غیر ضروری پابندیوں سے چھٹکارا پانے کی ایک کوشش کے علاوہ بعض نئی پابندیوں کو اپنے اوپر عائد کرنے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جس طرح ماضی قریب میں اقبال نے نظم کو پوری طرح قائم کردیا تھا اور اسی کے اندر سے آزاد نظم کے برگ وبار بھی پھوٹے تھے، اسی

طرح آزاد نظم کو قائم کرنے میں میراجی سے بھی بڑا ہاتھ ن۔م راشد کا ہے۔ میراجی کے تجربے میں نامانوس کارانہ تازگی ضرور تھی لیکن اس کے حدود کوتاہ تھے۔ راشد کا وژن محیط الارض بھی تھا اور حقیقت کے غیاب کو اخذ کرنے میں ان کے تخیل کی سرگرمی کہیں ماند پڑتی ہوئی محسوس نہیں ہوتی۔ اقبال کے مابعد الطبیعیاتی سروکاروں کو راشد نے جھٹلایا نہیں لیکن انھیں ایک سیکولر تناظر کے طور پر نیا قالب عطا کرنے کی کوشش ضرور کی تھی جس کے امکانات کی دنیائیں کم وسیع نہ تھیں۔ اقبال کی نظم کا قماش بڑا بلند کوش تھا۔ انھوں نے دوسری نسلوں کے لیے کچھ بچا کر نہیں رکھا سوان سے بچ نکلنے اور اپنی آواز کو ایک نئی آب دینے کے لیے آزاد نظم کا تجربہ اس قدر کامیاب ثابت ہوا کہ دوسری تمام ہیئتیں اس کے سامنے معدوم ہوکر رہ گئیں۔ اردو کے علاوہ دنیا کی دوسری زبانوں میں بھی یہی ہوا بلکہ پہلو بہ پہلو نثری نظم نے بھی اپنے آپ کو قائم کیا ہے۔

OO

اردو میں نثری نظم کی تاریخ گزشتہ 50 برس سے زیادہ عرصے پر پھیل چکی ہے۔ نثر لطیف میری بحث سے خارج ہے اور مجھے ان بزرگوں کی ذہانت پر تشویش ہوتی ہے جو نثری نظم پر اپنی ہر گفتگو کا باب نثر لطیف کے عنوان سے شروع کرتے ہیں جب کہ ہمارے یہاں نثری نظم کا پس منظر تیار کرنے میں ان نظم نگاروں ہی کا بڑا ہاتھ ہے، جنھوں نے کبھی نثری نظم نہیں لکھی تھی لیکن ان کی منظوم شاعری کا آہنگ اپنے گوناگوں خصائص میں نثری ہی تھا۔ روایتی طریقے پر ان کے مصرعے یا سطریں خود مکتفی نہ تھیں۔ تجربہ، جزوں کے بجائے اپنے کل میں کسی معنی سے دوچار کراتا ہے۔ بالعموم ان مصرعوں کی نحوی ساختیں ایسے مربوط الفاظ کے مجموعے پر منتج ہوتی ہیں جن میں فعل، فاعل، اور مفعول ہی نہیں ضمیر تک کے مقامات کی ترتیب میں الٹ پھیر جیسی چیزیں نام نہاد ادبیت کی کمی کے احساس ہی پر قدغن لگادیتی ہیں یا استعارے کی چمک نثری آہنگ میں ادبیت کا جادو جگا دیتی ہے۔ میراجی، ن م راشد، اختر الایمان اور مجید امجد ہی نہیں قاضی سلیم، مخمور جالندھری، عمیق حنفی اور بمل کرشن اشک کی نظموں کا یہ خاص کردار ہے۔ ان شعرا کے یہاں داخلی بے چینیوں کے اظہار کے لیے نئی زبان اور نئے محاورے کی ضرورت کا احساس روایتی اسالیب سے گریز کا موجب بنا تھا، کیوں کہ روایتی اسالیب کے ساتھ روایتی مضامین اور روایتی لفظیاتی نظام ہمارے ادبی لاشعور میں تہ نشست ہے۔ ہمارے تخلیقی عمل کے دوران اس کے ورود میں کسی ارادے کا دخل کم سے کم ہوتا ہے۔ انحراف کی ان مساعی میں شاعری کی ایک

نئی جمالیات کا امکان بھی مضمر تھا۔ یہ شعرا روایتی شعریات کے تصور ہی کو مسترد نہیں کرنا چاہتے تھے۔ بلکہ نئے اسالیب اور لفظوں کے نئے برتاؤ میں امکانات کا جو ایک جہان دیگر چھپا ہوا ہے، اس کی پردہ دری بھی ان کا مقصود تھا۔

OO

خلیل الرحمٰن اعظمی نے ایک گفتگو میں ماہنامہ 'خیال' بمبئی کے حوالے سے یہ بات کہی تھی کہ

> ''اس رسالے میں 49-1948 کے دوران کچھ ایسی نظمیں بھی شائع ہوئی تھیں جو نثری نظم سے موسوم کی گئی تھیں۔ شاعر کا نام بسنت سہائے ہوا کرتا تھا۔ خلیل مرحوم کا خیال تھا کہ یہ نظمیں اصلاً میرا جی کی تھیں، انھوں نے اس طرح ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمہ خیال کہتے ہیں اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جا سکتی ہے جیسے ان کی نظم ہے۔ جاتری''

خلیل مرحوم سے یہاں تسامح ہوا ہے۔ ''جاتری'' نثری نظم نہیں آزاد نظم ہے۔ میرا جی نے دوسری نظموں کی طرح چھوٹی بڑی سطروں میں اسے منقسم نہیں کیا ہے۔ جاتری، کا بظاہر سارا قماش نثری نوعیت کا ہے جسے کمپوزیشن سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ حتیٰ کہ نحوی ساختیں بھی کافی حد تک مرتب و معین ہیں۔ نظم میں ہر خود مکتفی یا ادھورا جز دوسرے جز کے ساتھ مربوط ہونے کے باوصف ادھورا ہی رہتا ہے۔ یہ ادھورا پن آخری لفظ تک قائم ہے۔ میرا جی کی یہ نظم بارہا حوالے میں آتی رہتی ہے۔ اس لیے محض اس کا ذکر ہی کافی ہے۔ اس ذیل میں اخترالایمان کے تجربوں کو کیا نام دیا جائے گا جو اپنی بیش تر مثالوں میں بیانیہ پر بنائے ترجیح رکھتے ہیں اور جو اصطلاحی معنوں میں نثری بھی نہیں ہیں۔ میرا اصرار یہ ہے کہ عروضی آہنگ کو ملحوظ رکھے بغیر اگر اسی تھیم کو نثری نظم میں ادا کیا جائے گا تو بھی اس صورت اور اس صورت میں کوئی خاص اور بنیادی فرق واقع ہونے کا امکان کم سے کم ہے۔ میرے اس موقف کی روشنی میں اخترالایمان کی نظم، آثار قدیمہ کا یہ جز دیکھیں:

دلی سے لاہور کے بازاروں کا فاصلہ پہلے سے کچھ اور بڑھا ہے
عشق کی سب راہیں ویران ہوئیں اب ہر جا خاک اڑتی ہے
جابر شاہوں کے تابوت ان کی قبروں میں گل کر خاک ہو گئے سب

لیکن ان کی روحیں دوسرے جسموں میں در آئی ہیں

کوچہ کوچہ قاتل مشعل لے کر گھوم رہے ہیں

گیسوں اور مہلک ہتھیاروں کی فیکٹریاں عاشق کی آنکھوں کی صورت جاگ رہی ہیں

خوش قامت بانکے چھیلے، سب ایک مجسم شہوت بنتے جاتے ہیں

اور حسینوں کے اندام بھی فضلے کے ڈبوں کی صورت کھلے ہوئے ہیں

ہم کو زندہ رہنا ہے جب تک موت نہیں آتی ہے، اک زہر پیے جانا ہے

آؤ چلو کتوں کا دربار سجائیں، کوّوں کی بارات نکالیں

محولہ بالا نظم شروع سے آخر تک عروضی آہنگ کو برقرار ہونے کے باوجود غنائی خصوصیت سے عاری ہے۔ وزن کی پابندی جابجا جس تعقید کو راہ دیتی بلکہ خیال کی سلامیت کو بھی تہس نہس کر دیتی ہے اختر الایمان کی نظمیں اس سے بری ہیں۔ میں منشائے مصنف کو کبھی اس کی تصنیف میں دریافت کرنے کی جستجو نہیں کرتا کیوں کہ واقعی شاعر اگر کوئی منشا بھی رکھتا ہے تو منشا کی معصومیت پر سب سے پہلی ضرب عروضی اہتمام ہی سے پڑتی ہے۔ شاعر کا اصل منشا و مدعا کیا تھا ہمیں اس سے غرض نہیں ہمارا مسئلہ تو محض وہ منشا ہوتا ہے جس نے بڑی حد تک ٹوٹ پھوٹ کر ایک نئی حقیقت اور ایک نئے تجربے کے طور پر اپنی آخری شکل بنائی ہے۔

خواجہ محمد ذکریا نے مجید امجد کے مجموعہ کلام بعنوان ان 'گنت سورج' کے ابتدائیے میں لکھا ہے:

"(مجید امجد کی) 1968 سے 1974 تک کی نظمیں ایک ہی بحر میں ہیں۔ اس قسم کی سینکڑوں نظمیں مجید امجد نے لکھی ہیں۔ ان میں سست رو بحر کے استعمال کا ایک نادر تجربہ کیا گیا ہے کیونکہ اردو میں مستعمل بحریں اتنی تیز رو ہیں کہ تجربے کا ٹھہراؤ ان بحروں کی تیزی کے سبب گرفت میں نہیں آتا۔ یہ نظمیں اس بات کی متقاضی ہیں کہ ان کا ایک ایک لفظ رک رک کر پڑھا جائے۔ یہ نثری نظمیں ہرگز نہیں ہیں۔" (اس کا مطلب یہ ہوا کہ مجید امجد کے اکثر قاریوں کو یہ شبہ ہے کہ وہ نثری نظمیں ہیں۔ عتیق اللہ)

خواجہ محمد زکریا کے اس بیان سے میرے اس موقف کی تائید ہوتی ہے کہ اختر الایمان یا مجید امجد وغیرہ کی نظمیں منظوم ہونے کے باوجود نثری آہنگ اور ایسی زبان کی حامل ہیں جو غلط یا صحیح

بالعموم غیر شاعرانہ کہلاتی ہے اور جو ہماری شاعری کی روایتِ لسان سے میل نہیں کھاتی۔ اس ذیل میں مجید امجد کی نظم 'جلوس جہاں' کا یہ بند بھی دیکھیں۔

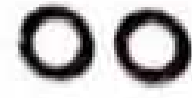
میں پیدل تھا میرے قریب آ کے اس نے بہ پاسِ ادب اپنے تانگے کو روکا
اچانک جو بجریلی پٹڑی پر سم کھڑکھڑائے سڑک پر سے آہٹ پھسل کر
جو ٹھہری تو میں نے سنا ایک خاکستری نرم لہجے میں مجھ سے کوئی کہہ رہا تھا
چلیں گے کہیں آپ؟ بازار، منڈی، سٹیشن، کچہری
پلٹ کر جو دیکھا تو تانگے پہ کوئی سواری نہیں تھی

1960 کے بعد جن شعرا نے نثر کے آہنگ کو فوقیت دی اور اپنے تجربے کو تشدد اور زیادہ سے نامانوس بنا کر پیش کرنے کے لیے متداول اور مستعمل بحروں کو آزمانے سے گریز کیا ان میں عمیق حنفی اور بمل کرشن اشک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ یہاں میں صرف بمل کرشن اشک کی نظم 'رشکِ مریم' کی مثال پیش کروں گا کہ ایک قابلِ ذکر شاعر کو ہم نے کس بے دردی سے فراموش گاری کی دھند میں پھینک دیا ہے۔

"وہ ننھی منی شریر بچی سی بولتی ہے تو ایسے لگتا ہے گا رہی ہو
مری کتابوں کو کھولتی ہے اور پوچھتی ہے یہ ٹیڑھا میڑھا سا کیا لکھا ہے
ورق ورق ڈائری الٹتی ہے جیسے گزرے ہوئے سمے کے تمام کپڑے اتار دے گی
وہ کھلکھلاتی ہے، کچا پکا سا جسم اس کا ابھرتا گرتا ہے حوصلوں سا
وہ مجھ سے لڑ بھڑ کے کڑوی دوا پلاتی ہے، ہنس کے، رو کے،
میں چاہتا ہوں کہ اس کے معصوم گال پر شکریے کا احساس ثبت کر دوں
مگر وہ ایسی دھلی ہوئی سی سپیدی سی ہے
میں خود کو یہ کہہ کے روکتا ہوں
وہ رشکِ مریم ذرا سی میلی بھی ہو گئی تو
میں زندگی بھر معاف خود کو نہ کر سکوں گا"

پوری نظم میں صرف ایک جگہ اضافت کا استعمال ہوا ہے۔ زبان بھی نہایت مانوس ہے۔ بے تکلف اور مکالماتی۔ کہیں کوئی استعارہ ہے، نہ تشبیہ اور نہ کہیں کوئی پیکر ہی خلق ہوا ہے۔ صرف اتنا ہے کہ نثری آہنگ کے باوجود یہ موزوں ہے، نثری نظم نہیں ہے۔ بیانیہ اور ڈرامائی عنصر کا تال میل

بمل کرشن کی نظموں کی تکنیک میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ نظم باہر سے جتنی نظر آتی ہے اس سے زیادہ اندر چھپی ہوتی ہے۔ یہ نظم بھی اسی قبیل کی ہے۔

OO

میں یہاں دو مثالیں پیش کروں گا۔ موضوع اور مسئلے کی نوعیت دونوں میں تقریباً ایک جیسی ہے، باوجود اس کے بلراج کومل کی نظم، منظوم ہے اور شہنشاہ مرزا کی نظم نثری ہے۔ اس بحث سے قطع نظر کہ ان میں سے کس کا شعری تجربہ بہتر یا غنیمت ہے دونوں شعریت کے روایتی تصور کی نفی کرتی ہیں۔ بلراج کومل کی نظم موزوں ہونے کے باوجود نثریت کی حامل ہے۔ صرف عروضی آہنگ کو برقرار رکھنے سے کوئی فن پارہ بڑا نہیں ہو جاتا۔ اس کی روح یا داخلی ساخت میں جاری وساری اس بصیرت کی زیادہ اہمیت ہے جسے ہم اپنے اور اپنے اطراف کے تجربوں سے اخذ کرتے ہیں۔ لسان کا نامانوس کاری کا عمل اسے ایک جادو میں تبدیل کر دیتا ہے۔

بلراج کومل کی نظم کا عنوان ہے 'معمول'

ذوقِ اخبار بینی کے آغاز میں
نرخ نامہ اسے خوب مرغوب تھا
کچھ دنوں اور وہ
ریپ، ڈاکہ زنی اور چوری سے مانوس ہوتا گیا
ذوقِ پروان چڑھتا گیا
قتل، بلوہ، فساد اور دہشت وہ سب منزلوں سے گزرتا گیا
صبح دم تازہ اخبار سے مرنے والوں کے اعداد چنتا تھا وہ
ناشتہ ایک معمول تھا
مرنے والوں کا میزان بھی ایک معمول تھا
پورا اخبار، کیا حادثہ ہے، کہ امروز مرنے کی خبروں سے خالی رہا
زیرِ صدمہ ہے وہ
سوچ میں گم ہے کیا ہو گیا
خون آلودہ کوئی خبر
ریڈیو نے بھی شاید سنائی نہیں

کل کے لاشوں بھرے تازہ اخبار کا

وہ ابھی سے ہوا منتظر!

وہ ابھی سے ہوا منتظر!!

اب اس نظم کی روشنی میں شہنشاہ مرزا کی نثری نظم، 'یکم مئی 75ء'، ملاحظہ فرمائیں؛

آج بہت دنوں بعد

خوش ہو کر اخبار اٹھایا

پچھلے کئی مہینوں سے

اخبار کی سرخیاں

اغوا شدہ لڑکیوں

المناک داستانوں

اسمگلنگ کی حیرت انگیز کہانیوں

زنا اور قتل کے قصوں

اور مختلف قسم کے اسکنڈلوں سے

بھری رہتی تھیں

مگر آج اخبار میں

یہ سب کچھ بھی نہ تھا

آج اخبار کی پہلی سرخی

پچھلی تیس سالہ جدوجہد کے

خوش گوار خاتمے کی خبر سنا رہی تھی

بلراج کومل کی نظم اپنے اختتام پر جس تحیر سے دوچار کراتی ہے، شہنشاہ مرزا کی نظم کے کلائمکس کا تاثر بھی کم وبیش اسی انداز کا ہے۔ استعارہ سازی یا مرکبات لفظی سے دونوں عاری ہیں۔ دونوں کے بیانیہ میں بیان کی کیفیت حاوی رجحان کے طور پر کارفرما ہے۔ دونوں نظمیں 'سچ کی حیرت ناکی' کے باعث شاعری کے دوسرے فنی وسائل کی کمی کے احساس کو محو کر دیتی ہیں اور ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ ایک نظم موزوں ہے اور دوسری نثری۔

OO

احمد ہمیش اور صادق سے نعمان شوق تک کم و بیش پچاس برس کے اس عرصہ دراز میں نظم اور غزل دونوں ایک دوسرے پر سبقت لینے کے لیے کوشاں رہے۔ ن م راشد، اخترالایمان اور مجید امجد کے بعد قاضی سلیم، عمیق حنفی، وحید اختر، شہریار، بلراج کومل، محمد علوی، مخمور سعیدی، زبیر رضوی، خلیل مامون، کمار پاشی، شفیق فاطمہ شعریٰ، اور دوسرے جدید شاعروں نے آزاد نظم ہی کو بیش از بیش وسیلہ اظہار بنایا۔ ان شعرا کی آزاد نظم، بڑی حد تک اردو شاعری میں استعمال میں آنے والے ان لسانی زمروں یا لفظی گچھوں، نام نہاد غنائیت آمیز مرکبات اور مضامین سے مبرّیٰ ہے، جنھیں ہم روایت سے اخذ کرتے چلے آئے تھے۔ بلکہ یہ ہمارے لسانی تہذیبی لاشعور میں اندر اور اندر بیٹھے ہوئے تھے۔ انھیں جھٹکنا آسان نہ تھا۔ مذکورہ نسل کا یہ بڑا کارنامہ ہے کہ اس نے ایسے کئی معینہ سانچوں کو توڑا اور اپنے تجربے کے مطابق آزاد نظم کو ڈھالنے کی کوشش کی۔ یہ اس لیے بھی ممکن ہوا کہ آزاد نظم کا فارم اور فارمیٹ نیا تھا، جس کے تقاضے پابند نظم سے مختلف تھے۔ نئے ذہنوں کو اسے انگیز کرنے میں زیادہ دیر نہیں لگی۔ ان نظموں میں جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ ایک سطح پر ان لسانی غنائی زمروں سے ارادۃً بچنے کی کوشش کی گئی ہے جو غزل اور قصیدے کی روایت سے منتقل ہوتے ہوئے چلے آرہے تھے۔ بجائے اس کے ان الفاظ کی شمولیت بڑھتی گئی جو تکلمی خصوصیت رکھتے تھے۔ اس باعث مصرعوں کی نحوی ساختوں میں نثریت بھی حاوی ہوتی گئی۔ جدید نظم کے عمومی اسلوب کی ایک شناخت اس کے نثری کردار سے وابستہ کہی جاسکتی ہے۔

OO

یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ نثری نظم، جدید نظم کے اس عمومی اسلوب کے بطن سے پھوٹی ہے یا یہ کہ تخلیقی اظہار کے موجودہ وسیلے نئی بصیرتوں کو سہارنے میں ناکافی محسوس ہونے کی وجہ سے نثری نظم کی مقبولیت میں پہلے سے کچھ زیادہ ہی شدت پائی جاتی ہے۔ ہندوستان میں نثری نظم لکھنے والوں میں نوجوانوں کا ایک بڑا حلقہ ہے اور 70-1960 کی نسل کے وہ شعرا بھی ہیں جن کی شناخت موزوں شاعری سے قائم ہو چکی ہے۔ ان سے بھی بہت پہلے حسن شہیر اور سجاد ظہیر کے مجموعے شائع ہو چکے تھے۔ حسن شہیر کا مجموعہ نثری نظم پر ایک بہتان ہے۔ سجاد ظہیر کے لیے محض وقتی تجربہ، جو شاعری کو چھوتے چھوتے رہ گیا۔ نثری نظم محمد حسن کے یہاں بھی ان کے

داخل کا تقاضا اور داخل کی آواز نہیں بن سکی۔ محمد حسن کی نسبت خورشید الاسلام کے بعض تجربوں میں محسوسات کا عمل شدید ہونے سے نظم محض خود کلامی تک محدود ہوکر نہیں رہ گئی۔ چھٹی اور ساتویں دہائی کے شعرا میں اعجاز احمد، شہریار، زبیر رضوی، خلیل مامون، صلاح الدین پرویز، صادق، پرتپال سنگھ بے تاب، فضل تابش، شاہد ماہلی، عین رشید، حمید سہروردی، نعمان شوق اور شبنم عشائی کے نام اہم ہیں۔ غور طلب بات یہ ہے کہ بیش تر نظمیں عشق کے جذبوں سے خالی ہیں۔ اب شاعری انکشاف ذات کے مرحلے سے نکل کر ذات دگر کو بھی اپنا کلمہ بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ ان المیوں اور المناکیوں کو ہماری شاعری نے کبھی اس گمبھیرتا سے اخذ نہیں کیا تھا جو مقامی اور بین الاقوامی سیاست کی عطا کردہ ہیں۔ یہ نظمیں مبہم نہیں ہیں لیکن ہر بار پڑھنے پر کسی نئی جہت سے روشناس ضرور کراتی ہیں۔ سارا سیاق ہی سوالوں سے بھرا پڑا ہے۔ تاریخ جتنی نمایاں ہے اس سے زیادہ وہ دھند میں ہے۔ اس دھند نے سارے جذبوں کو دھندلا دیا بلکہ مسخ کر دیا ہے۔ ان کیفیات کو اخذ کرنے میں نثری نظم کا میدان بڑا کشادہ ہے۔ نثری نظم میں اندر ہی اندر کی نسبت باہر ہی باہر پھیلنے کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ نعمان شوق، اعجاز احمد یہ نہیں کر سکے کہ ان کی نظموں میں ترجمے کی خوبو تھی۔ صلاح الدین نے ان حصاروں کو توڑنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ صلاح الدین کی نظم کبھی اس کے بس میں نہیں ہوتی وہ ہر بار سارے باندھ توڑ کر اجنبی منطقوں کی راہ لے لیتی ہے۔ اسے ہر بار ایک نئی گم شدگی سے سابقہ پڑتا ہے۔ صلاح الدین اپنے بطن کی پہنائیوں سے پھر کوئی نئی نظم کھینچ لاتا ہے۔ ایک نیا خواب، ایک مقدس دھند میں رچا ہوا خواب اس کی بے شمار بے خواب راتوں سے سینچا ہوا خواب جب کسی نظم میں آنسو بنتا ہے، سارے لفظ چمکنے لگتے ہیں۔ نظم کی شریانوں میں خون کی گردش تیز ہوجاتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر مدتوں نہیں سویا ہے۔ کھلی آنکھوں سے بس خواب رقم کرنے کا کوئی ایسا عہد اس نے کر رکھا ہے جسے بس نبھائے چلے جانا ہے سانس کی ڈور کے آخری سرے تک۔

صلاح الدین، خلیل مامون، صادق اور نعمان شوق کی ہر نظم ایک تناؤ سے شروع ہوکر تناؤ پر ختم ہوتی ہے۔ ہمارے عہد کے دکھوں، بے چینوں اور ان ساری دہشتوں نے جو سیاست حاضرہ کی بخشندہ ہیں، ان نظموں کو زبان دی ہے۔ ان شعرا کا سیاسی شعور بہت توانا ہے۔ ہر نظم جیسے ایک چیخ ہے۔ سیاسی مقتدرہ کے خلاف احتجاج ہی نہیں جنگ کا ایک اعلان ہے۔ خلیل مامون نظم نہیں لکھتے اپنے آپ سے لڑتے جھگڑتے ہیں۔ ان نظموں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے تحت اندر

تحت ایک نامیاتی روبرسرکار رہتی ہے۔ اسی سبب نثری کے ساتھ غیر متوقع ہیئت کا تصور وابستہ کیا جاتا ہے۔ خلیل اپنے آپ کو تاریخ کے حصار میں رکھ کر ہی نہیں حصار سے باہر کھڑے ہوکر بھی تاریخ کا تماشا دیکھتے ہیں اور دیکھنے کے دوسرے معنی بھوگنے کے ہیں۔ صادق نے ہندی لفظیات سے اپنی نظم کو ایک نئی آواز فراہم کی ہے۔ اسطوری تناظرات کی تشکیل خود ایک تخلیقی عمل سے سروکار رکھنے والی صلاحیت کا نام ہے۔ جو صادق کے فن کا ایک خاص طرز ہے اور اسی طرز میں اس کے انفرادی پہچان بھی مضمر ہے۔ جینت پرمار کی ہر نظم، نظم کو ایک نیا پیکر دینے کی کوشش سے عبارت ہے۔ جو سناتی کم دکھاتی زیادہ ہے۔ جینت نے حال کے محضر پر صدیوں کی پٹیر ارقم کردی ہے۔ پھر بھی نظم اپنی سجاوٹ یا بناوٹ میں کہیں پھٹتی نہیں ہے۔ اس کے جوڑ جوڑ کسے بندھے ہوتے ہیں۔ نثری نظم میں اگر کوئی شاعر اس قسم کی خوبی پیدا نہیں کرسکتا تو اسے نثری نظم لکھنے کا کام ترک کردینا چاہیے:

ہم سب
گھرے، ہوئے ہیں
بدروحوں کے بیچ
پشاچوں، پریتوں
جادوگروں اور اوگھڑوں کے بیچ
کوئی راستہ ہی نہیں
چکرویو کو توڑے بنا
بچ نکلنے کا
اور جنم لینے والا نہیں، اب
کوئی ابھی مینو
کہ مشت زنوں کی نسل
ویروں کو جنم نہیں دیتی
جنم دیتی ہے فقط
نیتاؤں، دھرم ادھیکاریوں کو
جو بن جاتے ہیں
پشاچ، پریت، جادوگر اور اوگھڑ

اور گھیر لیتے ہیں ہم سب کو

(صادق)

○○

ایک خواب سے جب تم دوسرے خواب میں قدم رکھو
تو یہ خیال رہے
ایک زمین تمہارے اندر بھی اپنے لیے زمین بنا چکی ہے
جس پر ہزاروں
ننھی ننھی دعاؤں کی بالیاں پھوٹیں گی
تم اُن دعاؤں کی زبان سمجھنا
اُن لفظوں کو سننا
جنھیں تم نے
سفر کے گزشتہ مرحلے میں اِدھر اُدھر گما دیا تھا

یہ دنیا
محض ایک فاصلے کا نام ہے

اور
تمہارے پاؤں بہت چھوٹے ہیں
ذرا مڑ کر دیکھو
تم اپنے خدا کو کہاں چھوڑ آئی ہو
تمہاری نمازوں کا نور کہاں رہ گیا ہے
تم کہاں رہ گئی ہو
میں کہاں رہ گیا ہوں

(عتیق اللہ)

نثری نظم کی اتنی بہت سی اچھی اور بہتر مثالوں کی روشنی میں میرا دعویٰ یہی ہوگا کہ نثری نظم ہی ''مستقبل کی نظم ہے۔ مستقبل کی شاعری ہے''۔

○

فن داستان گوئی

''ایک تھا بادشاہ ہمارا تمھارا خدا بادشاہ خدا کا رسول بادشاہ۔ چڑیا لائی مونگ کا دانہ چڑا لایا چاول کا دانہ۔ دونوں نے مل کر کھچڑی پکائی...'' ان یا ان جیسے لفظوں سے اِن کہانیوں کی ابتدا ہوتی ہے جنھیں ہم بچپن میں بصد شوق سنتے ہیں اور جن سے ہماری زندگی زیادہ رنگین وخوش گوار ہوجاتی ہے۔ انھی کہانیوں کے انتظار میں ہم دن کی گھڑیاں جلد جلد گزارتے ہیں اور شام کی آمد سے خوش ہوتے ہیں۔ وہ شام جو نت نئی کہانیاں اپنے ساتھ لاتی ہے، وہ شام جو ہماری پیاس کو بجھاتی ہے اور ہماری امیدوں کو بارود کرتی ہے۔۔ ان کہانیوں کی ادبی اہمیت کالعدم ہو، لیکن یہ ہماری نوخیز زندگی کی بعض اہم ضرورتوں کو پورا کرتی ہیں اور اس کی نشو ونما میں ممد ہوتی ہیں۔ بچہ اپنے کو نئی دنیا میں پاتا ہے۔ اُسے ہر شئے نئی اور حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے۔ جیسے انسان اپنے ارتقا کے ابتدائی منازل میں ہر شئے کو نئی اور عجیب اور پراسرار پاتا ہے۔ بچہ کے جسمانی نشو ونما کے ساتھ اس کے دماغ کی بھی ترقی اور تربیت ہوتی ہے اور اس ترقی اور تربیت میں کہانیاں ایک اہم حصہ لیتی ہیں۔

انسان کی دماغی ترقی کا ایک بڑا سبب تجسس کا مادّہ ہے جو مختلف صورتوں میں کارفرما ہے۔ جو ہمیں نئی نئی چیزوں کی تلاش وجستجو پر آمادہ کرتا ہے جو ہمیں ہر شئے کی ماہیت اور اس کے اسباب پر سے پردہ اٹھانے پر مجبور کرتا ہے اور جو ہمیں دماغی کاہلی سے بچاتا اور کسی چیز کو بھی بغیر جانچ پڑتال کے قبول کرنے نہیں دیتا ہے۔ بچپن میں بھی اس مادہ کی ترقی نہایت اہم ہے اور یہ ترقی کہانیوں کے ذریعہ ممکن ہے۔ بچہ نئی نئی کہانیوں، نئی نئی باتوں کو سنتا اور سننے کے لیے بے چین رہتا ہے۔ اس کے گرد وپیش کی دنیا ایک طرف، تو یہ خیالی دنیا دوسری جانب وسیع ہوتی جاتی ہے اور اس طرح ذوقِ تجسس کے ساتھ ساتھ اس کے نخل تخیل کی بھی آبیاری

ہوتی رہتی ہے اور یہ دماغی قوت بھی ترقی پاتی رہتی ہے۔

تخئیل کی اہمیت روز روشن ہے اور کہانیاں بچوں کے تخئیل کی ترقی کا ایک مفید ذریعہ ہیں۔ کہانیوں میں ایسی دنیا کا ذکر ہوتا ہے جو بچہ کی جانی ہوئی چوبیس گھنٹوں کی دنیا سے بالکل مختلف ہے۔ ایسے لوگوں کے حالات زندگی ہوتے ہیں جن سے بچہ واقف نہیں۔ ایسی چیزوں کا بیان ہوتا ہے جو اَن دیکھی، غیر معمولی اور اکثر فوقِ فطرت ہوتی ہیں۔ الغرض ان کہانیوں میں ایسی فضا، ایسی جزئیات ہوتی ہیں جن سے بچہ ذاتی واقفیت نہیں رکھتا اور نہ رکھ سکتا ہے۔ اس لیے بچہ اپنے تخئیل سے کام لینے پر مجبور ہوجاتا ہے اور اس فضا، ان جزئیات کو وہ اپنے تخیل کی مدد سے محسوس کرتا اور سمجھتا ہے۔ اسی تخیل کی مدد سے وہ خود اُن کہانیوں کا ہیرو بنتا ہے۔ اور جہاں تک اس کے کچے نوخیز، محدود تخئیل سے ممکن ہوتا ہے، وہ اس خیالی دنیا میں سانس لینے کی کوشش کرتا ہے اور خیالی افراد کے خیالی تجربات سے بہرہ ور ہوتا ہے اور اس طرح اس کی دماغی زندگی زیادہ رنگین و پرلطف ہوجاتی ہے۔ اُس کے جذبات اُبھرتے ہیں اور دوسروں کی خوشی سے خوش ہونا اور دوسروں کی تکلیف اور مصیبت پر آنسو بہانا سکھاتے ہیں۔ الغرض یہ کہانیوں کا فیض ہے کہ بچہ اپنی بعض ان قوتوں کو ترقی دیتا ہے جو آدمی کو انسان بناتے ہیں اور جن کے بغیر اُن کی زندگی ناتمام رہ جاتی ہے۔

مہذب انسان بھی بچوں اور وحشیوں کی طرح قصہ کہانی کا شایق ہے۔ یعنی انسان تہذیب کے زینوں پر پہنچ کر بھی کہانیوں کو لغو و لاطائل نہیں خیال کرتا بلکہ ان کی نوعیت بدل کر پنی مہذب زندگی کی ضرورتوں کو پورا کرتا ہے۔ بہر کیف، کسی بچہ اور وحشی میں یہ مشابہت ہے کہ دونوں کہانیوں کو پسند کرتے ہیں اور انھیں تعقل اور تنقید کی میزان پر نہیں تولتے۔ کسی بچے یا وحشی کا دماغ نسبتاً غیر ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ خصوصاً تخئیل کے مقابلہ میں تعقل کمزور ہوتا ہے۔ وہ نئی چیزوں میں دلچسپی تو لیتا ہے، وہ نئی باتوں کو شوق سے تو سنتا ہے، لیکن انھیں غیر ناقدانہ طور پر مان بھی لیتا ہے۔ کہانیوں کی صحت کو وہ بآسانی تسلیم کرلیتا ہے اور انھیں واقعیت کی روشنی میں نہیں دیکھتا اور نہ دیکھ سکتا ہے۔ گردوپیش کے واقعات، جس دنیا میں وہ رہتا ہے وہ اُسے حیرت انگیز شعبدوں سے بھری ہوئی نظر آتی ہے۔ اس لیے ان دیکھی چیزیں، یہ عجیب و غریب قصے اسے بعید از عقل نہیں معلوم ہوتے۔ بہر کیف، جیسے وہ کہانیوں کو واقعیت اور حقیقت کی روشنی میں نہیں دیکھتا اسی طرح وہ انھیں جمالیات اور فن کی کسوٹی پر نہیں جانچتا۔ یعنی جس غیر ناقدانہ طور پر وہ

ان کہانیوں کے موضوع کو تسلیم کر لیتا ہے اس طرح وہ ان کی صورت میں حسن، مناسبت، ترتیب وارتقا کی منطقی صحت سے سروکار نہیں رکھتا اسی لیے ان کہانیوں میں حقیقت اور فنی حسن کا عموماً وجود نہیں ہوتا۔ جب بچے کا دماغ ترقی کے مدارج طے کرتا ہے، جب وحشی تہذیب کی منزلوں سے گزرتا ہے تو وہ ان کہانیوں میں ایک کمی محسوس کرتا ہے۔ ان سے اس کی نئی زندگی کی ضرورتیں اب پوری نہیں ہوتیں، وہ انھیں اب پہلے سے شوق سے نہیں سنتا اور اس کی ذہنی اور دماغی ترقی انھیں پسِ پشت ڈالنے پر مجبور کرتی ہے اور وہ دوسری ادبی صنفیں اختراع اور اخذ کرتا ہے جن سے ان کی نئی پیاس کی تشفی ہوتی ہے۔

میں نے ابھی کہا ہے کہ بچہ اور وحشی دونوں میں تخئیل کی نشو ونما، تعقل اور تمیز کی نشو ونما سے زیادہ تیز ہوتی ہے۔ ان کے تخئیل کی پرواز بلند اور تیز تو ہوتی ہے لیکن تعقل اور تمیز کے ماتحت نہیں ہوتی۔ اس لیے اس پرواز کے نتائج مہذب دماغ کو زیادہ وقیع نہیں معلوم ہوتے جب وہ ان نتائج پر نظر ڈالتا ہے تو اسے مطلق تشفی نہیں ہوتی اور انھیں بعید از عقل، بے کار، مضحکہ خیز سمجھتا ہے۔ اُسے ان میں ایک ایسی دنیا نظر آتی ہے جو اس دنیا سے جس میں وہ سانس لیتا ہے کوئی مماثلت نہیں رکھتی۔ وہ اس دنیا میں جانوروں کو چلتا پھرتا، بولتا چالتا، کھاتا پیتا دیکھتا ہے۔ وہ بھی انسان کی طرح محبت، نفرت، غصہ، رنج، ہنسی خوشی، غرض مختلف قسم کے جذبات محسوس کرتے ہیں۔ اُسی طرح اسے اس دنیا میں ناقابلِ یقین واقعات نظر آتے ہیں کبھی وقت کی رفتار بہت تیز ہو جاتی ہے تو کبھی یک قلم رُک جاتی ہے۔ بچہ ایک آن میں جوان ہو جاتا ہے تو کبھی جوان ہمیشہ جوان نظر آتا ہے۔ برسوں کی راہ ایک لمحہ میں طے ہو جاتی ہے۔ غیر متوقع طریقے پر بچھڑے ہوئے مل جاتے ہیں اور اسی غیر متوقع طریقے پر پھر مل کر بچھڑ جاتے ہیں۔ فوق فطرت ہستیاں انسانی دنیا میں نظر آتی ہیں۔ وہ انسانوں کے ساتھ چلتی پھرتی ہیں اور ان کے معاملات میں ممد یا مخل ہوتی ہیں۔ کہیں ایک ہیبت ناک خونخوار دیو سرِ راہ ہوتا ہے، تو کوئی حسین پری آکر مدد کرتی ہے۔ انسانی دنیا اور اس فوقِ فطرت دنیا کے حدود متحد ہیں، یا ان کے درمیان ایک کشادہ شاہراہ ہے جس پر دونوں اقلیم کے باشندے آسانی کے ساتھ رہ روبہ کر سکتے ہیں۔ فوق فطرت اشیا کی کمی نہیں، فوق فطرت واقعات گو روزمرہ کا قانون ہیں۔ مہذب انسان ان فوق فطرت کرشموں کو دیکھ کر ہنستا ہے اور ان کا وجود اس کی نظر میں ان کہانیوں کے کم قیمت ہونے کی دلیل ہے۔ لیکن غور کرنے سے ان چیزوں کے وجود میں آنے کی وجہ سمجھ میں آجاتی ہے۔

بات یہ ہے کہ انسان کا شعور اس کی ترقی کے ابتدائی منازل میں تہذیب و تربیت سے پابند تھا۔ وہ جس دنیا میں رہتا تھا اُسے وہ اجنبی اور اُس کی دشمن نظر آتی تھی اور وہ ہر چیزوں کو اپنے احساسات و مشاہدات کی روشنی میں دیکھتا تھا۔ مثلاً وہ شکار کرتا تھا اور اسے معلوم تھا کہ موت اسی کے ہاتھ کا کرشمہ ہے۔ اسی طرح اُسے اپنے کسی دوست یا اپنی محبوبہ کی موت میں درپردہ کسی شکاری کا ہاتھ نظر آتا اور وہ اس شکاری دیوتا کو پوجتا اور اُسے دعا اور نذر کی مدد سے تسخیر کرنا چاہتا — وہ جانوروں کو انسان کی طرح چلتا پھرتا دیکھتا اس لیے وہ سمجھتا کہ جانور بھی اسی جیسی کوئی ہستی ہے اور وہ بھی انسانی خصوصیات سے بہرہ ور ہے۔ بچہ اسی طرح سوچتا ہے۔ وہ بھی سمجھتا ہے کہ جانور بھی تکلم، شعور جذبات کے حامل ہیں۔ اس لیے جب اُسے چڑا چڑیا بولتے چالتے، کھچڑی پکاتے نظر آتے تو اُسے کوئی تعجب نہ ہوتا۔ اس دنیا میں اُسے کتنی ایسی چیزیں نظر آتی ہیں جو اس کی سمجھ سے باہر ہیں۔ اس لیے اُسے کسی فوق فطرت واقعہ سے مطلق حیرت نہ ہوتی ہے اور وہ اُسے ناقابل وثوق نہیں خیال کرتا۔

قصے کہانیاں اپنے فنی اور ادبی نقائص و حدود میں ایسی چیزیں نہیں کہ انھیں یک قلم ناقابل اعتنا سمجھا جائے۔ ابتدائی قدیم قصے جو عموماً کسی قوم میں متداول نظر آتے ہیں وہ مختلف دلچسپیوں کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ قصے میں خلا میں سانس نہیں لیتے اور نہ خلا میں پیدا ہوتے ہیں۔ ان کی اس قوم کے شعور و تخئیل سے آبیاری ہوتی ہے۔ ان میں سے اس قوم کے تخئیل کی ابتدائی نوخیز قوتِ پرواز کا عکس نظر آتا ہے۔ ان میں سے اس قوم کے شعور کی پہلی، معصوم تتلاہٹ سنائی دیتی ہے۔ اسی آئینہ میں بہت سی وہ چیزیں نظر آتی ہیں جن میں وہ قوم شروع میں دل چسپی لیتی تھی اور جو اس کی دماغی اور جذباتی قوتوں پر پرزور محرکات کا کام کرتی تھی۔ اسی آئینہ میں وہ سب باتیں نظر آتی ہیں، جن میں اسے یقین کامل تھا اور جنھیں وہ واقعیت اور حقیقت کا جامہ پہناتی تھی۔ اسی آئینہ میں وہ سب تصورات بھی ملتے ہیں جو محض تصورات نہ تھے بلکہ اس کے خیال میں ہونے والے واقعات سے زیادہ مضبوط اور پائدار تھے۔ اور اسی آئینہ میں وہ مافوق العادت ہستیاں، واقعات، چیزیں، وہ وہم و گمان کے مرقعے، وہ مذہبی عقائد بھی جھلک دکھاتے ہیں جنھیں وہ صحیح سمجھتی تھی۔ الغرض ان کہانیوں سے کسی قوم کی ابتدائی مجموعی اور اس کے افراد کی انفرادی کاوشوں کی پہچان ممکن ہوتی ہے۔ بہرکیف، یہ چیزیں ایسی ہیں، جن کا ادب سے کوئی خاص تعلق نہیں۔

یہ مسلم ہے کہ کہانیوں میں ادبی حسن و قدر و قیمت کی نمایاں کمی ہوتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ

انھیں ادبی معیار سے جانچنا غلطی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان میں سے ایسے کردار ہوتے ہیں جو ناقابل وثوق ہوتے ہیں، ایسے واقعات کا ذکر ہوتا ہے جسے فہم سلیم کبھی تسلیم نہیں کرسکتی اور ان واقعات کی ترتیب و تنظیم و ترقی میں فنی اور منطقی نقائص بے شمار ہوتے ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ دنیائے ادب میں انھیں کبھی وہ مرتبہ حاصل نہیں ہوسکتا ہے جو دوسرے ادبی صنفوں کو حاصل ہے۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ کوئی بچہ ان ادبی نقائص کو محسوس نہیں کرتا اور وہ ان کہانیوں میں ادبی محاسن نہیں ڈھونڈتا۔ وہ ادبی اور فنی اصول و محاسن سے واقف نہیں ہوتا۔ وہ تو صرف یہ چاہتا ہے کہ جو واقعات ہوں وہ انوکھے اور دلچسپ ہوں اور کہانی میں مسلسل دل چسپ واقعات ہوں اور اس سلسلہ کی ہر کڑی دل کشی رکھتی ہو۔ اگر واقعات دل چسپ نہیں تو پھر کہانی میں اس کا دل نہیں لگتا اور اس میں اسے کوئی مزہ نہیں ملتا۔ جہاں دل چسپی کے تسلسل میں کمی ہوئی، جہاں کوئی کڑی بے لطف ہوئی تو اس کی طبیعت مکدر ہوجاتی ہے۔ وہ آگے پیچھے نہیں دیکھتا، اسے کہانی کے حسن صورت سے کوئی بحث نہیں ہوتی، وہ صرف فوری اور پیش نظر چیزوں میں منہمک ہوسکتا ہے۔ اس لیے وہ چاہتا ہے کہ ہر واقعہ دل چسپ ہو۔ سب کچھ ہو مگر واقعات کی دل چسپی میں کمی نہ ... کی زبان پر برابر یہ کلمہ جاری رہتا ہے "پھر کیا ہوا... پھر کیا ہوا...؟" یہی ایک معیار ہے جس سے وہ واقف ہے۔ یہی وہ کسوٹی ہے جس سے ہر کہانی کو وہ جانچ کرتا ہے۔ جو کہانی اس معیار پر پوری اُترتی ہے اُسے وہ اچھی، قابل قدر سمجھتا ہے اور جو کہانی اس معیار پر پوری نہیں اُترتی اُسے وہ کم قیمت خیال کرتا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ یہی ایک معیار ہے، جس سے کہانیوں کے حسن و قبح کی جانچ لازم ہے اور یہ معیار محض طفلانہ نہیں۔ ہر فنی کارنامے میں دل چسپی کا وجود ضروری ہے۔ دل چسپی کا فقدان ادب میں اہم ترین عیب شمار کیا جاتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اعلیٰ اصنافِ ادب میں ہم اس قسم کی دل چسپی نہیں ڈھونڈتے جیسی ایک بچہ کہانیوں میں تلاش کرتا ہے۔

داستان — کہانی کی طویل، پیچیدہ، بھاری بھرکم صورت ہے۔ بچے کا نوخیز دماغ طوالت اور پیچیدگی کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ اسے مختصر، صاف، سیدھا قصہ ہی مرغوب ہوتا ہے۔ اگر یہ طویل ہوا تو پھر اس کی انتہا تک پہنچتے پہنچتے وہ اس کی ابتدا کو بھول جاتا ہے۔ اس کے ذہن میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی کہ گتھیوں کو سلجھائے۔ اسے تو ہلکی پھلکی، چھوٹی چھوٹی باتیں ہی پسند ہوتی ہیں۔ داستان اُسے بوجھل معلوم ہوتی ہے۔ لیکن داستان اپنی طوالت، پیچیدگی، بوجھل پن کے

باوجود بھی کہانی سے بنیادی طور پر مختلف نہیں۔ یہ دل بہلانے کی ایک صورت ہے۔ اس میں بھی حقیقت و واقعیت سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس میں بھی اعلیٰ ادبی اور فنی اصول کی کارفرمائی نہیں۔ اس کا مرتبہ دنیائے ادب میں بہت بلند نہیں۔ یہاں بھی بولتے چالتے، چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں بھی ناقابلِ یقین واقعات و مناظر ملتے ہیں اور یہاں بھی فوق فطرت ہستیوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ الغرض داستانوں کی فضا کہانیوں کی فضا سے مختلف نہیں ہوتی اور یہ فضا اجنبی اور حیرت انگیز ہوتی ہے۔ اس میں اور انسانی دنیا کی فضا میں صاف فرق نظر آتا ہے۔

انسان بچپن کی منزل سے گزرتا ہے، لیکن گزر نہیں جاتا وہ سنِ شعور کی اقلیم میں قدم رکھنے کے بعد بھی بچپن کے احساسات، بچپن کی خواہشات سے مکمل قطع تعلق نہیں کرتا۔ بچپن اپنی رنگینی وشاداب امیدوں، تمناؤں، امنگوں کے ساتھ اس کی فطرت میں پوشیدہ رہتا ہے اور موقع ملتے ہی پردہ سے باہر نکل آتا ہے اور وقتی طور پر وہ اس گزری ہوئی دنیا میں جابستا ہے جس سے بظاہر اب اسے کسی قسم کا لگاؤ نہیں۔ بچہ کہانی کا دلدادہ ہوتا ہے اور بڑھ کر بھی وہ اسی قسم کی چیز کا متلاشی ہوتا ہے اور داستانوں میں دل چسپی لیتا ہے۔ وہ دن بھر کے کام سے فارغ ہوکر دل بہلانے کا ذریعہ ڈھونڈتا ہے اور یہ ذریعہ داستان ہے۔

یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ داستان گوئی انسان کا قدیم مشغلہ رہا ہے اور کسی نہ کسی صورت میں تقریباً ہر ملک وقوم میں پایا جاتا ہے۔ اردو میں بھی اس مشغلہ کا وجود لازمی تھا اور دوسری ادبی صنفوں کی طرح یہ بھی ایران سے اخذ کیا گیا۔ اس مشغلہ کے لیے خصوصاً کسی اہم شکل میں، فرصت شرط ہے — اس لیے اس کا عروج لازمی طور پر اُس وقت ہوا جب بادشاہوں اور امراء میں عیش پرستی آگئی تھی، جب اُن کی عملی زندگی ڈھیلی پڑگئی تھی، جب ان کے قویٰ سست ہوگئے تھے، جب وہ کاہلی اور عیش کوشی کے خوگر ہوگئے تھے۔ چنانچہ یہ معمول ہوگیا تھا کہ سونے سے پہلے وہ کوئی دل چسپ داستان سنتے اور سنتے سنتے سوجاتے۔ یعنی داستان، گویا ایک قسم کی خواب آور دوا تھی جو انھیں آسانی سے نیند کی دنیا میں پہنچا دیتی تھی۔ یہ کوئی لوری تھی جو اپنے دھیمے، نرم، شیریں ترنم سے انھیں موسیقی کی ہلکی ہلکی موجوں پر بہالے جاتی۔

ظاہر ہے کہ تیز وتند، عمیق، پیچیدہ، ایسی باتیں جو دماغ کو چونکا دیں، جو ہمیں غور وفکر پر آمادہ کریں، ایسی باتیں داستانوں میں ممکن نہ تھیں — داستان تازیانہ عمل نہیں، ایک دل چسپ مشغلہ ہے۔ ہر زمانے میں انسان کو اس قسم کے مشغلوں، دل بہلانے کے ساز و سامان کی

ضرورت رہی ہے اور اس نے اپنی بدلنے والی ضرورتوں کا خیال رکھتے ہوئے مختلف زمانوں اور قوموں میں مختلف سامان ایجاد کیے ہیں۔ کبڈی سے لے کر ثور افگنی (bull baiting) سب کھیل اسی قسم کی ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں۔

موجودہ زمانے میں سراغ رسانی کے قصوں اسی قسم کا مصرف لیا جاتا ہے جو کبھی داستانوں کے ساتھ مخصوص تھا۔ مغرب میں اس قسم کے قصوں کا سیلاب ہے۔ چھوٹے بڑے، اعلیٰ تعلیم یافتہ، کم پڑھے لکھے، ادنیٰ اعلیٰ سب ہی اس کے دلدادہ ہیں۔ معمولی کلرک ایک طرف، تو وزیر و امیر دوسری جانب، سبھی ان قصوں کو وقت سے پڑھتے ہیں — آج کل 'سنیما بازی' کا شوق 'بٹیر بازی' کا دوسرا روپ ہے۔ جب ہم روزانہ کام سے تھک جاتے ہیں تو سنیما چلے جاتے ہیں اور وہاں کی دل چسپیوں میں اپنی جسمانی تھکن، پریشانی، الجھنوں، مشکلوں کو وقتی طور پر بھول جاتے ہیں اور گویا کسی دوسری خواب آور دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ کسی زمانہ میں داستان گوئی بھی اسی قسم کا مشغلہ یا فن تھا۔ اس کے نقائص و حدود سے واقفیت تھی اور آج بھی ہے۔ پھر بھی بقول غالب:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

O

ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے؟

ہم اپنے بارے میں عجیب وغریب خیالات رکھتے ہیں۔ ہم خود کو ایک جسم سمجھتے ہیں جس میں ایک جان پائی جاتی ہے، یا ایک بدن جس میں ایک روح موجود ہے، یا ایک قالب جس میں ایک ذہن بھی ہے۔ ''متوازن بدن میں متوازن دماغ۔'' سِن وسال ساری شراب کو پی جاتے ہیں اور آخر میں بوتل کو پھینک دیتے ہیں)۔ بوتل کا بلاشبہ بدن کو ہی سمجھا جاتا ہے۔

یہ ایک مضحکہ خیز قسم کا وہم ہے۔ میں بھلا اپنے ہاتھ کو جو یہ لفظ اتنی ہوش مندی سے لکھ رہا ہے، ایسے کیوں دیکھوں اور یہ فیصلہ کیوں صادر کردوں کہ ذہن کے مقابلے میں جو اس کا ہادی ہے، یہ تو کچھ بھی نہیں ہے؟ کیا میرے ہاتھ اور میرے دماغ میں درحقیقت اتنا ہی بڑا فرق ہے؟ میرا ہاتھ زندہ ہے اور اپنی قسم کی زندگی سے جھلملاتا ہے۔ یہ انجانی کائنات سے لمس کے ذریعے ملتا ہے اور بے انتہا چیزوں کا علم حاصل کرتا ہے۔ میرا ہاتھ یہ الفاظ لکھنے میں مگن ہو کر سرکتا جاتا ہے اور جھینگر کی طرح جست لگا کر لفظوں پر نقطے رقم کرتا ہے، میز اس کو کسی قدر ٹھنڈی لگتی ہے، زیادہ دیر تک لکھوں تو اُکتا جاتا ہے۔ یہ اپنی قسم کے کچے پکے خیالات بھی رکھتا ہے اور یہ اُسی طرح 'میں' ہے جس طرح میرا ذہن، میرا دماغ یا میری روح۔ میں یہ کیسے مان لوں کہ کوئی ایسا 'میں' بھی ہے جو میرے ہاتھ سے زیادہ 'میں' ہے؟ اس لیے کہ میرا ہاتھ کاملاً زندہ ہے، زندہ 'میں' ہے۔

جب کہ بلاشبہ، جہاں تک میرا تعلق ہے، میرے ہاتھ میں تھاما ہوا قلم ہرگز زندہ نہیں۔ قلم زندہ 'میں' نہیں۔ زندہ 'میں' میری انگلیوں کی پوروں تک ہے اور ان سے آگے نہیں۔

جو کچھ بھی زندہ 'میں' ہے وہ میں خود ہوں۔ میرے ہاتھ کا ہر چھوٹے سے چھوٹا جزو ایک زندہ چیز ہے، ہر چھوٹی سے چھوٹی جھرّی ہر ایک بال اور کھال کی ہر سلوٹ اور جو کچھ زندہ 'میں' ہے وہ میں خود ہوں۔ بس میری انگلیوں کے ناخن، میرے اور غیر ذی حیات کائنات کے درمیان آنے

والے دس چھوٹے چھوٹے ہتھیار، بس یہی اس پراسرار سرحد کو پار کرتے ہیں جو زندہ 'میں'
اور اس قسم کی چیزوں کے درمیان ہے جیسے میرا قلم جو اُن معنوں میں زندہ نہیں جن معنوں
میں میں ہوں۔

پس یہ دیکھتے ہوئے کہ میرا ہاتھ زندہ سلامت ہے اور زندہ 'میں' ہے تو پھر (جسم کے
لیے) بوتل یا جگ، یا ٹین کے ڈبے یا مٹی کے کوزے کا تصور، یا کوئی اور ایسا ہی احمقانہ تصور،
کہاں سے پیدا ہوگیا؟ درست ہے کہ میں اسے کاٹوں تو لہو نکلے گا جیسے گیلاس یا چیری کے ڈبے
سے نکلتا ہے مگر وہ کھال جو کٹتی ہے اور وہ رگیں جن سے خون بہتا ہے اور ہڈیاں جو کبھی نظر نہیں
آنی چاہئیں، یہ سب بھی ایسے ہی زندہ ہیں جیسے بہتا ہوا لہو۔ لہٰذا (جسم کو) ٹین کا ڈبہ یا مٹی کا
کوزہ کہنا محض لغویت ہے۔

اور یہی وہ بات ہے جس کا علم ناول نگار کو حاصل ہوتا ہے اور اگر آپ ایک پادری ہوں یا
فلسفی یا سائنس داں یا محض احمق، تو یہی ایک بات آپ کو معلوم نہیں ہوگی۔ آپ پادری ہوں تو
ازدواجِ بہشت کی بات کریں گے۔ ناول نگار ہوں تو آپ کو معلوم ہوگا کہ بہشت آپ کے کفِ دست
پر موجود ہے یا ناک کی پھننگ پر کیوں کہ دونوں زندہ ہیں، زندہ ہیں اور زندہ بشر ہیں جب کہ
بہشت کے بارے میں آپ اس سے زیادہ کیا کہہ سکتے ہیں کہ بہشت زندگی کے بعد ہوگی۔ اور
کم سے کم میں کسی ایسی چیز کا اتنا مشتاق نہیں جو زندگی کے بعد ہوگی۔ آپ فلسفی ہوں تو 'لامحدود'
کے بارے میں بات کریں گے اور اس جانِ پاک کے بارے میں جو سب چیزوں سے واقف
ہے۔ مگر جب بھی آپ کوئی ناول اٹھاتے ہیں تو فوراً آپ کو احساس ہو جاتا ہے کہ 'لامحدود' تو اِسی
کوزے کا جو ہمارا جسم کہا جاتا ہے، محض ایک دستہ ہے۔ جہاں تک جاننے کا تعلق ہے، میری انگلی
آگ میں پڑے تو میں جان لیتا ہوں کہ آگ جلاتی ہے اور یہ علم اتنا زوردار اور جیتا جاگتا علم ہوتا
ہے کہ اس کے سامنے نِروان ایک ڈھکوسلے سے زیادہ نہیں۔

جی ہاں، میرا جسم یعنی زندہ 'میں' جانتا ہے اور شدت کے ساتھ جانتا ہے اور جہاں تک علم
کے ذخیرے کا تعلق ہے یہ اُن چیزوں کے مجموعے سے بڑھ کر نہیں جنھیں میں اپنے جسم کے اندر
جانتا ہوں اور آپ بھی، خوانندۂ عزیز، جو کچھ جانتے ہیں اپنے جسم کے اندر ہی جانتے ہیں۔

اور یہ مردود فلسفی ایسے بات کرتے ہیں جیسے دفعتاً بھاپ بن کر اُڑ گئے ہوں اور اس وقت
سے جب وہ اپنے جامے میں ہوا کرتے تھے، بہت زیادہ اونچے ہو گئے ہوں۔ یہ حماقت ہے۔

ہر فرد بشر کی حد، فلسفیوں سمیت، اپنی انگلیوں کی پوروں پر ختم ہو جاتی ہے۔ زندہ بشر کی یہی حد ہے۔ جہاں تک الفاظ و خیالات کا تعلق ہے اور جتنی بھی آہیں اور تمنائیں ان سے پرافشاں ہوتی ہیں، اتنی ہی تھرتھراہٹیں ایتھر (خلائے ایثر) میں پیدا ہو جاتی ہیں مگر یہ تھرتھراہٹیں خود مند نہیں ہوتیں۔ یہی تھرتھراہٹیں جب کسی دوسرے زندہ آدمی تک پہنچتی ہیں تو وہ ان کو اپنی زندگی کے اندر اخذ کرتا ہے اور ہوسکتا ہے کہ اس کی زندگی کے (ان کی وجہ سے) کوئی نیا رنگ اختیار کرے، اس گرگٹ کی طرح جو ایک بھوری چٹان سے رینگ کر ایک سبز پتے پر پہنچ جاتا ہے۔ یہ سب درست ہے اور خوب ہے پھر بھی یہ حقیقت نہیں بدلتی کہ وہ چیز جسے روح یا پیغام، کسی فلسفی یا اولیا کی تعلیم کہا جاتا ہے، بالکل بھی زندہ نہیں ہے بلکہ خلائے اثیر کے اندر محض ایک تھرتھراہٹ ہے، ایک ریڈیائی پیغام کی طرح، اور یہ جملہ روحانیاتی سروسامان خلائی تھرتھراہٹوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اگر آپ ایک زندہ بشر کی طرح خلائی تھرتھراہٹوں سے کپکپا کر ایک نئی زندگی میں داخل ہوتے ہیں تو اس وجہ سے کہ آپ ایک زندہ بشر ہیں اور اَن گنت طریقوں سے نئی زندہ بشریت کو تقویت اور تحریک فراہم کرتے ہیں مگر یہ کہنا لغو ہے کہ وہ پیغام یا روح جو آپ تک پہنچتی ہے آپ کے زندہ جسم سے برتر کوئی چیز ہے۔ یہ تو ایسے ہے جیسے کوئی کہے کہ آلو کی بھجیا جسم سے برتر ہوتی ہے۔

زندگی کے سوا کوئی چیز اہم نہیں اور جہاں تک میرا تعلق ہے— میں زندگی کو زندہ ہستیوں کے اندر ہی دیکھ سکتا ہوں، باہر مطلق نہیں اور زندگی کا سب سے بڑا مظہر زندہ بشر ہے۔ یوں تو بارش میں گوبھی کا پھل تک زندگی کا حامل ہوتا ہے اور جتنی بھی زندہ چیزیں ہوتی ہیں، سب حیران کن ہوتی ہیں اور جتنی بھی مردہ چیزیں ہیں، زندہ چیزوں کا ضمیمہ ہوتی ہیں۔ مردہ شیر سے زندہ کتا ہونا بہتر ہے مگر زندہ کتے سے زندہ شیر ہونا بہتر ہے۔ یہی زندگی ہے۔

یہ ناممکن لگتا ہے کہ کوئی فلسفی یا اولیا یا سائنس دان اس سادہ حقیقت پر قائم رہ سکے۔ ایک طرح سے یہ سب لوگ زندگی سے تائب ہو چکے ہیں۔ ولی اللہ اپنے آپ کو ہجوم کی روحانی غذا کے لیے پیش کرتا ہے حتیٰ کہ آسیسی کے سینٹ فرانسس صاحب بھی خود کو ایک فرشتہ نما کیک بنا کے رکھ دیتے ہیں جس کا ایک ٹکڑا کوئی بھی کاٹ کے لے سکتا ہے مگر فرشتہ نما کیک زندہ آدمی سے فروتر ہوتا ہے اور بیچارے سینٹ فرانسس کو بالآخر شاید اپنے سے معذرت کرنی پڑے ''معاف کرنا، میرے بدن، وہ سب سلوک جو میں نے اتنے سال تمھارے ساتھ کیا'' یہ کوئی خستہ بسکٹ

تو نہیں جو دوسروں کی خوراک کے لیے پیش کیا جائے۔

دوسری جانب فلسفی ہے جو فکر کر سکتا ہے اور اس لیے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ افکار کے سوا کوئی شے اہمیت نہیں رکھتی۔ یہ تو ایسے ہے جیسے کوئی خرگوش جو چھوٹی چھوٹی گولیاں بنا سکتا ہے یہ نتیجہ نکالے کہ ان چھوٹی چھوٹی گولیوں کے سوا کوئی چیز کسی قابل نہیں رہا۔ سائنس دان، تو اس کے لیے میں ایک لاش ہوں، وہ میرے مُردے کا ایک جز خورد بین کے نیچے رکھتا ہے اور اسے 'میں' سمجھتا ہے۔ وہ میری تکا بوٹی کرتا ہے اور کبھی اِس تکے کو، اور کبھی اُس بوٹی کو 'میں' قرار دیتا ہے۔ میرا دل، میرا جگر، میرا معدہ۔ مختلف وقتوں میں مختلف سائنس دانوں نے ان کو 'میں' قرار دیا ہے۔ آجکل میں ایک دماغ ہوں، یا اعصاب و غدود یا ایسے ہی خلیوں اور ریشوں کے خطوط پر کوئی تازہ چیز۔

اس صورت میں مجھے مطلقاً اور دوٹوک انکار ہے کہ میں محض ایک روح، یا ایک جسم، یا ایک ذہن، یا ایک فراست یا ایک دماغ یا ایک عصبی نظام یا غدودوں کا ایک خوشہ، یا اپنے دیگر اجزا میں سے کوئی ایک جُز ہوں۔ جُز کی نسبت کُل، ایک بڑی چیز ہے لٰہذا میں کہ ایک زندہ بشر ہوں، اپنی روح، اپنی جان، اپنے جسم، اپنے ذہن یا کسی اور شے کی نسبت جو میرے ہی ایک جُز کا نام ہے، ان سب سے برتر ہوں۔ میں ایک زندہ بشر ہوں اور جب تک میرے بس میں ہے، میں ایک زندہ بشر ہی رہنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔

اسی وجہ سے میں ایک ناول نگار ہوں اور ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو، کسی بھی اولیا، کسی بھی سائنس دان سے، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے، بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا ادراک نہیں رکھتے۔

ناول ہی ایک روشن کتابِ زندگی ہے۔ کتابیں زندگی نہیں ہوتیں، محض خلائے اثیر میں تھرتھراہٹیں ہوتی ہیں مگر ناول بطور ایک تھرتھراہٹ کے سالم زندہ بشر کو لرزش میں لا سکتا ہے جو کہ شاعری، فلسفہ، سائنس یا کسی اور کتابی تھرتھراہٹ سے بڑھ کر ہے۔

ناول ہی کتابِ زندگی ہے۔ اس لحاظ سے بائبل ایک بہت بڑا اور گڈمڈ قسم کا ناول ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ یہ خدا کے بارے میں ہے مگر درحقیقت یہ زندہ بشر کے بارے میں ہے۔ آدم، حوا، سارہ، ابراہیم، اسحٰق، یعقوب، سموئیل، داؤد، بلقیس، رُدت، اِستار، سلیمان، ایوب، عیسیاہ، یسوع، مرقس، یہوداہ، پولس اور پطرس — یہ سب کیا ہے اگر زندہ بشر نہیں تو، اوّل سے

آخر تک۔ زندہ بشر نہ کہ محض اس کے اجزا۔ حتیٰ کہ خالقِ اکبر بھی ایک زندہ بشر کے مماثل ہے، دہکتی ہوئی جھاڑی کے اندر، موسیٰ ؑ کے سر پر سنگین لوحیں برساتے ہوئے۔

مجھے پوری امید ہے کہ آپ میرے خیال کو قبول کرنے لگے ہوں گے کہ ناول کیوں خلائے اثیر پر ایک تھرتھراہٹ کے طور پر نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ افلاطون بھی میرے اندر مکمل مثالی ہستی کو متحرک کرتا ہے مگر یہ تو میرے ایک جز سے زیادہ نہیں۔ کاملیت، زندہ بشر کی ساخت کا محض ایک حصہ ہے۔ مسیح کا موعظۂ جبل میری بے غرض روح میں کپکپی پیدا کرتا ہے اور یہ میرا ایک جز ہے۔ (موسیٰ کے) احکامِ عشرہ سے میرے اندر قدیم آدم کلبلانے لگتا ہے۔ مجھے انتباہ کرتے ہوئے کہ میں اپنے اوپر نظر نہ رکھوں تو میں ایک چور ہوں، ایک قاتل ہوں۔ مگر قدیم آدم بھی میرا ایک حصہ ہی تو ہے۔

مجھے بہت پسند ہے کہ میرے سب اجزا، زندگی اور حکمت زندگی سے جھومتے رہیں۔ مگر میں اس امر کا طالب بھی ہوں کہ میرا سالم وجود، اپنی سالمیت کے ساتھ، کبھی نہ کبھی وجد میں ضرور آئے۔

اور یہ کیفیت بلاشبہ مجھ پر زندہ صورت میں گزرنی چاہیے۔

مگر جس حد تک یہ صورت کسی بلاغ سے پیدا ہوسکتی ہے، اسی وقت ہوسکتی ہے کہ ایک پورا ناول مجھ پر اپنا ابلاغ کرے۔ بائبل، تمام وکمال بائبل، اور ہومر اور شیکسپیئر، یہ قدیم ناول کا منتہا ہیں۔ ہر کوئی ان میں جو چاہتا ہے دیکھتا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ یہ اپنی سالمیت کے ساتھ، ایک سالم زندہ بشر پر جو کہ آدمی خود ہے، اپنے کسی ایک جز سے ماوراء اثر انداز ہوتے ہیں۔ وہ سارے شجر کو، زندگی کے ایک نئے تقرب کے ساتھ، ہلاتے جھلاتے ہیں اور اس کو صرف ایک ہی سمت میں نمو کی تحریک نہیں دیتے۔

میں کسی ایک سمت میں نمو کی خواہش نہیں رکھتا، آئندہ سے نہیں۔ میرے بس میں ہو تو میں کسی اور کو بھی ایک معین سمت میں متحرک کرنا نہیں چاہتا۔ کوئی بھی معین سمت بالآخر کسی اندھی گلی میں جا کر ختم ہو جاتی ہے اور اس وقت ہم اندھی گلی میں ہیں۔

میں کسی بھی خیرہ کن وحی میں یقین نہیں رکھتا، نہ کسی اُخروی کلام میں۔ ''گھاس سوکھ جاتی ہے، پھول کمھلا جاتا ہے مگر خالق کا کلام دائم موجود رہے گا۔'' اس قسم کی دوا دارو کی مدد سے ہم نے خود کو سکر کی حالت میں ڈال رکھا ہے۔ امر واقع یہ ہے کہ گھاس سوکھ جاتی ہے مگر بارش کے بعد پہلے سے زیادہ ہریالی کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ پھول کمھلاتا مگر اسی وجہ سے کلی کا منہ کھلتا

ہے مگر خالق کا کلام چونکہ بشر کے لب سے ادا ہوتا ہے اور خلائی لرزش کے سوا نہیں ہوتا، وقت کے ساتھ باسی تباسی ہوتا جاتا ہے اور بیش از بیش ملال انگیز، حتیٰ کہ بالآخر ہم سُنی اَن سنی کر دیتے ہیں اور یہ لاموجود ہو جاتا ہے، کسی بھی سوکھی ہوئی گھاس سے زیادہ حتمی طور پر۔ بلکہ گھاس تو عقاب کی طرح اپنے شباب کی تجدید کر لیتی ہے مگر کوئی کلام ایسا نہیں کر سکتا۔

ہمیں کسی بھی تصور کی مطلق طلب نہیں ہونی چاہیے۔ بہ یک بار اور برائے ہمیشہ، ہمیں کسی بھی مطلق تصور کے قبیح استعمار سے منقطع ہونا ہے۔ خیرِ مطلق کا کوئی وجود نہیں اور کوئی بھی شے مطلقاً حق نہیں ہوتی۔ سب چیزیں ایک موجِ رواں کی طرح متغیر ہوتی ہیں۔ حتیٰ کہ تغیر بھی مطلق نہیں ہوتا۔ ایک سالم وجود بظاہر متبائن اجزا کا حیران کن مجموعہ ہوتا ہے، اُن اجزا کا جو ایک وسرے کے پہلو سے گزر جاتے ہیں۔

مَیں، ایک زندہ بشر، متبائن اجزا کا ایک حیرت خیز مجموعہ ہوں۔ میری آج کی 'ہاں' میری کل کی ہاں' سے عجیب طرح مختلف ہوتی ہے۔ میرے آج کے آنسو، میرے پچھلے برس کے آنسوؤں سے کوئی ربط نہیں رکھتے۔ اگر وہ جو میری محبوب ہے، نہ بدلی ہو، اور نہ بدلے، تو میری محبوب نہیں رہ سکتی۔ محض اس وجہ سے کہ وہ بدلتی ہے اور مجھے بدلنے پر اکساتی ہے، میری بے حسی کو آواز دیتی ہے اور خود اپنی بے حسی کو آواز دیتی ہے اور خود اپنی بے حسی میں میری تبدیلی سے ڈگمگا جاتی ہے، میں اس سے محبت کرتا رہوں گا۔ اگر وہ ایک ہی جگہ اٹک کے رہ جائے تو پھر کسی نمکدانی سے محبت کیوں نہ کر لوں؟

اس تمام تبدیلی کے دوران، مَیں ایک خاص سالمیت کو برقرار رکھتا ہوں مگر میں اس پر انگلی رکھ سکوں تو میری خیر نہیں۔ اگر میں اپنے بارے میں یہ کہہ سکوں کہ میں یہ ہوں، میں وہ ہوں— اور پھر اس پر اڑا بھی رہوں تو میں ایک نامعقول بجلی کے کھمبے کی طرح بے لچک ہو جاتا ہوں۔ مجھے کبھی معلوم نہ ہوگا کہ میری سالمیت، میری انفرادیت، میری 'میں' کس جگہ واقع ہے۔ مجھے یہ بات کبھی معلوم نہیں ہو سکتی۔ اپنی انا کے بارے میں گفتگو کرنے سے کیا حاصل؟ اس کا مفہوم تو یہ ہوگا کہ میں نے اپنا ایک تصور قائم کر رکھا ہے اور میں اس سانچے کے مطابق اپنی قطع و برید کی کوشش میں مصروف ہوں۔ جو کوئی اچھی بات نہیں۔ آپ کپڑے کو اپنے کوٹ کے مطابق قطع کر سکتے ہیں مگر اپنے زندہ جسم کے اجزا کو کاٹ چھیل کر اپنے تصور کے مطابق نہیں سکتے۔ درست ہے کہ خود کو ایک خیالی سینہ بند میں کسا جا سکتا ہے۔ مگر خیالی سینہ بندوں کے فیشن بھی تو بدلتے رہتے ہیں۔

آیئے ہم ادل سے علم حاصل کریں۔ ناول کے کردار کیا کرتے ہیں، سوا زندہ رہنے کے؟ اگر وہ کسی تیار سانچے کے مطابق نیک یا بد بنے رہیں، یا کسی ڈھلے ڈھلائے قالب میں سیماب صفت دکھائی دیں، تو ان کا جینا جاگنا ختم ہو جاتا ہے اور ناول دھڑام سے آرہتا ہے۔ کسی بھی ناول کا کوئی بھی کردار جیتا جاگتا ہونا چاہیے، نہیں تو ہم بھی کچھ نہیں۔

اسی طرح ہمیں بھی اپنی زندگی میں جیتے جاگتے رہنا ہے، نہیں تو ہم بھی کچھ نہیں۔

اس میں کیا شک ہے کہ جینے سے ہمارا جو مطلب ہے وہ اتنا ہی ناقابلِ بیان ہے جتنا کہ ہستی کا مفہوم۔ لوگ اپنے سروں میں طرح طرح کے خیالات بھر لیتے ہیں جو اُن کے لیے مجرد زندگی کا مفہوم متعین کرتے ہیں اور اس کے بعد وہ اپنی مجسم زندگی کو اس سانچے کے مطابق قطع کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ کبھی وہ تلاشِ حق میں صحرا کا رُخ کرتے ہیں، کبھی زرِ نقد کے پیچھے بھاگتے ہیں۔ بعض اوقات شراب، عورت اور نغمہ اُن کا مقصد ہوتا ہے اور بعض اوقات محض پانی، سیاسی اصلاحات یا رائے ہندگی کی پرچیاں، کہا نہیں جا سکتا کہ اگلا قدم کہاں پڑے گا، خوفناک بموں اور گیس کے ساتھ جو پھیپھڑوں کو چیرتی ہے، اپنے ہمسایوں کا قتل، یا لاوارث بچوں کے لیے پرورش گاہوں کی تعمیر اور لامحدود محبت کی تبلیغ یا طلاق کے مقدمے میں زنا کاری کے الزام پر عدالت میں پیشی۔

اس تمام طوفانِ وحشت میں، ہمیں کسی نہ کسی رہنمائی کی ضرورت پڑتی ہے مگر نواہی کی فہرستیں تیار کرنے سے کیا فائدہ؟

پھر کیا ہو؟ صداقت اور احترام کے ساتھ ناول کی طرف رجوع۔ تا کہ آپ دیکھ سکیں کہ آپ کس حیثیت سے ایک زندہ بشر ہیں اور کس طرح اپنی زندگی میں ہی انتقال کر چکے ہیں۔ ایک عورت سے آپ ایک زندہ مرد کی طرح محبت کر سکتے ہیں جب کہ کسی دوسری عورت کے ساتھ بالکل ایک مردے کی طرح چمٹے ہوئے ہیں۔ آپ اپنا کھانا ایک زندہ بشر کی طرح کھا سکتے ہیں یا ایک چبانے والی لاش کی طرح زندہ آدمی کی طرح آپ اپنے دشمن پر گولی چلا سکتے ہیں مگر زندگی کی ایک ہولناک شباہت میں آپ ان آدمیوں پر بم برسا سکتے ہیں جو آپ کے دشمن ہیں نہ دوست، بلکہ محض وہ اشیا جن کے لیے آپ کا احساس مر چکا ہے جو کہ ایک مجرمانہ کارروائی ہے کیونکہ یہ اشیا زندگی رکھتی ہیں۔

زندہ ہونا، زندہ بشر ہونا، سالم آدمی ہونا— نکتہ یہی ہے اور اپنے بہترین درجے پر، ناول

اور بالآخر ناول ہی آپ کی مدد کر سکتا ہے۔ یہ آپ کی معاونت کر سکتا ہے تا کہ آپ اپنی زندگی میں ہی مردہ آدمی ہو کے نہ رہ جائیں۔ ایک مرد کا کتنا بڑا حصہ آج ایک گھومتی پھرتی لاش کی طرح سڑکوں پر اور گھروں میں دکھائی دیتا ہے، عورتوں کا کتنا بڑا حصہ مردہ محض ہے۔ اُس پیانو کی طرح جس کے آدھے سُر بے آواز ہو چکے ہوں۔

مگر ناول میں آپ صاف دیکھ سکتے ہیں کہ جب بھی (آدمی کے اندر) مرد مر جاتا ہے تو عورت بے حس ہو جاتی ہے۔ آپ چاہیں تو حق و باطل اور خیر و شر کے نظریے کی جگہ، زندگی کی ایک جبلت اپنے اندر پرورش کر سکتے ہیں۔

زندگی میں ہر لحظہ حق و باطل اور خیر و شر موجود ہوتے ہیں مگر جو ایک صورت میں حق ہے وہی دوسری صورت میں باطل بھی ہے اور ناول میں آپ ایک شخص کو چلتی پھرتی لاش بنتے ہوئے دیکھتے ہیں، اپنی مبینہ نیکی کی وجہ سے، اور ایک دوسرے شخص کو جیتے جی مرتے ہوئے دیکھتے ہیں، اپنی مبینہ بدی کی وجہ سے۔ حق و باطل کا امتیاز ایک جبلت ہے مگر ایک ایسی جبلت جو آدمی کے اندر اس کے جسمانی، ذہنی اور روحانی اجزا کی بیک وقت سالمیت کی آگاہی سے پھوٹتی ہے۔ ایک ناول ہی میں جملہ اشیا کو آزاد جنبش کے لیے جگہ ملتی ہے یا کم از کم مل سکتی ہے۔ اسی وقت ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ خود زندگی ہی زندہ رہنے کا باعث ہے، نہ کہ جامد اور بے حس تحفظ کا میلان کیونکہ جملہ اشیا کی مکمل اور آزاد جنبش سے بس ایک ہی چیز ابھرتی ہے، وہی ایک چیز جو کوئی چیز کہلانے کی مستحق ہے۔ مرد کی سالمیت، عورت کی سالمیت، زندہ مرد اور زندہ عورت۔

(اس مقالے کا متن لارنس کی وفات (1930) کے چھ برس بعد اس کی متفرق تحریروں کے مجموعے phoenix ای۔ ڈی میکڈانلڈ نے شائع کیا۔ انٹنی بیل کے مرتبہ 'منتخب نقد ادب' میں بھی یہی تین موجود ہے۔)

○

(فکشن: فن اور فلسفہ [ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات]، ترجمہ، توضیحات، تعارف: مظفر علی سید، سنہ اشاعت: 1986، ناشر: مکتبہ اسلوب، پوسٹ بکس 2119، کراچی 18)

ناول شناسی

ناول کے تنقید نگار کے لیے میرے نزدیک ناول کو تین بار پڑھنا ضروری ہے، پہلے ایک عام پڑھنے والے کی طرح جب وہ بے اختیار ہو کر خود کو ناول نگار کے رحم و کرم پر چھوڑ دے، اس کے فراہم کردہ پیچ و خم کے ساتھ لڑتا اور ٹھہرتا رہے اور واقعات کی گردش اور کرداروں کے بدلتے تیوروں کے ساتھ ساتھ رہے اس قرأت سے اس کا مقصد ناول کے مزاج سے ہم آہنگی فراہم کرنا ہے، اس رفاقت کے آخر میں البتہ یہ سوال ضرور ابھرے گا کہ اس پورے سفر میں اسے کیسا لگا؟ اس سوال کا جواب وہ خود اپنے طور پر فراہم کرے گا اور اگر اس سفر میں اسے لطف آیا ہوگا یا کچھ نادر کیفیات سے گزرا ہوگا تو کرداروں سے بھی وہ اچھی طرح نہ سہی تو سرسری طور پر وہ ضرور واقف ہوگا مگر اس بار پڑھنے کا انداز مختلف ہوگا۔ میری مانیے کہ اس بار ناول کو نصف کے بعد سے شروع کیجیے یعنی وہ جو خلش ہر پڑھنے والے کے دل میں ہوتی ہے کہ "پھر کیا ہوا" وہ خلش باقی نہ رہے اب چوں کہ یہ دوسری بار پڑھا جا رہا ہے اس لیے یوں بھی آپ کو علم ہے کہ واقعات آخر کس طرح انجام پذیر ہوئے ہیں۔

یوں بھی آخری نصف ہی ناول کے اٹھان کا حصہ ہوتا ہے یہیں جو مرکزی ٹکراؤ ابھرتا ہے جو ناول کا محور ہے اور اس محور کی معنویاتی اور فنی اہمیت اور مختلف کرداروں کے ذریعے مختلف قدروں کے ٹکراؤ ہی سے ناول کی عظمت اور اس کی بلاغت واضح ہوتی ہے جس کی بنا پر نقادوں کو اسے زندگی کا سب سے بھرپور ترجمان قرار دیا ہے۔ نصف آخر سے ناول کو پڑھنے سے ایک بات اور واضح ہوگی جن کرداروں کو ٹکراتے دکھایا گیا ہے وہ کیسے ہیں؟ کن قدروں کے علمبردار ہیں؟ اور کیا ان میں کسی قسم کی فکری تبدیلی (ارتقاء یا زوال) آیا ہے۔

مگر ان سب سے زیادہ اہم سوال اور میرے نزدیک تنہا سوال یہی رہتا ہے کہ ناول کے

ختم کرنے پر کیا پڑھنے والا خود کو پہلے سے کسی قدر مختلف دنیا میں پاتا ہے یا نہیں۔ اگر پورا ناول پڑھنے کے بعد بھی وہ اپنی پرانی دنیا سے بندھا رہتا ہے، اسے آسمان پر کسی نئی روشنی کی جھلک اور زمین پر کسی نئی آگہی کی آہٹ نہیں ملتی تو اس میں قصور یا تو اس کا اپنا ہوگا یا (زیادہ تر) خود ناول نگار کا جو ناول کی کہانی، اس کے کردار اور اس کی فضا آفرینی کے باوجود اپنے عام پڑھنے والے کو ذہنی اور جذباتی طور پر کسی قسم کا ارتفاع بخشنے میں کامیاب نہیں ہوسکا۔

اس ارتفاع سے ہرگز ہرگز کسی رومانی یا غیر حقیقی دھند میں لپٹ کر حقیقت کا ادراک و عرفان کھو بیٹھنا نہیں ہے اس سے خود فراموشی ہرگز مقصود نہیں ہے۔ ہاں مراد ہے تو یہ ہے کہ ہمارے چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی کی اس بھول بھلیاں میں ایک ربط و آہنگ کا عرفان ہوتا ہے اور جو ناول کے دوسرے کرداروں پر گزری ہے اس کی روشنی میں ہم بھی اپنے طور پر زندگی کی تعبیر و تشریح کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ لہٰذا ہر کامیاب ناول ایک نئی زندگی ہے، نئی زندگی کی بشارت یا اس کی نئی توجیہ۔ ناول نگار آئینے کو نئے زاویے سے پکڑ کر پڑھنے والے کو زندگی کا ایک یا رخ دکھاتا ہے، گویا اقبال کے لفظوں میں یزداں کی زبانی کہہ رہا ہو:

گفتند جہانِ ما آیا بتومی سازد
گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن

اب ناول کو الٹا پڑھیے یعنی پہلے والا حصہ بعد میں پڑھیے اور اس کا ربط کرداروں اور واقعات کا ربط۔ آخر سے ملا کر دیکھیے کہ ان میں تسلسل اور اثر آفرینی کا احساس باقی رہتا ہے یا نہیں۔ اب آپ نے ناول سے پہچان تو فراہم کر لی مگر یہ پہچان پڑھنے والے اور ناول نگار کے درمیان کی پہچان ہے اس میں ابھی تنقیدی عنصر بہت کم ہے۔

اب تیسری بار ناول کو ذرا تنقید نگار کے نقطۂ نظر سے پڑھیے تو ایک جداگانہ عالم نظروں کے سامنے آئے گا۔ اب کرداروں اور واقعات (اور ضمنی طور پر ہی سہی فضا آفرینی) کا باہمی ربط پورے ناول کے سیاق و سباق میں دیکھنا اور پرکھنا ہوگا۔

ایک زمانہ تھا جب کردار ذرا زیادہ مستقل مزاج ہوتے تھے یعنی اگر اچھے ہیں تو سراسر اچھے، تمام خوبیوں والے۔ دیکھنے میں خوبصورت، نیک اطوار اور بہادر ایسے کہ ہزاروں میں ایک، صاحبِ حیثیت اور صاحبِ استعداد اتنے کہ گویا بے نظیر اور گو مختلف آزمائشوں سے گزرے تھے مگر کیا مجال کہ ماتھے پر شکن آجائے یا پست ہمتی کہیں آس پاس سے بھی گزر جائے

اور آخر کار فتح مند ہو کر اور معشوقۂ خوش جمال کو جیت کر گھر واپس لوٹتے۔ اسی کے ساتھ ان کی فتح مندی اور کامرانی کے نشانے بھی غیر معمولی تھے، بے دروازے کے قلعے تھے جن پر جنوں اور پریوں کے بادشاہ قابض تھے اور ان پر فتح پانے کے لیے انسانوں کی طرح کی عام جرأت مندی اور بہادری سے ہیں زیادہ روحانی اور غیر مادّی طاقتیں اور ترکیبیں درکار تھیں جن میں مختلف منتر اور وظائف ہی نہیں متعدد طلسمات کو کھولنا اور باطل کی قوتوں کو کسی نہ کسی طور زیر کرنا بھی شامل تھا ان میں عمرو عیار اور ان کے عیاروں کے کارنامے بہت کام آتے تھے ہنساتے بھی جاتے تھے اور چٹکے چکلے کام بھی کرتے جاتے تھے۔

داستانوں کے اس گنبد بے در کے بحران سے گزر کر جب ناول کے دور میں داخل ہوئے تو بھی غیر فطری عناصر کے علاوہ بعض روایتیں جوں کی توں ہمارے ادب میں در آئیں ان میں (1) نہ تبدیل ہونے والے اچھے اور برے کردار (2) داخلی اور نفسیاتی کے بجائے خارجی محرکات اور واقعات کی اولیت اور (3) آخر کار بدی پر نیکی کی فتح کچھ بنیادی باتیں مشترک رہی ہیں انھیں کے ساتھ ساخت کے سلسلے میں یہ خصوصیت قائم رہی کہ ضمنی روداد یا رودادیں آخر کار مرکزی روداد یا اصل پلاٹ میں مدغم ہو جاتی ہیں یا اس کا ناگزیر حصہ بن جاتی ہیں۔

مگر جب ناول کا عمل دخل بڑھا تو ان خصوصیات میں بھی بڑی تبدیلیاں ہوئیں اول تو اچھے اور برے کرداروں کا تصور ہی بدل گیا کوئی کردار نہ تو تمام وکمال اچھا رہا نہ پوری طرح برا اگر اچھا رہا بھی تو اس سے کم سے کم سب اچھا یکجا نہیں رہیں۔ یعنی بیک وقت خوبصورت بھی ہو، دلیر اور سورما بھی ہو ہوش مند اور زیرک بھی ہو صاحبِ حیثیت بھی ہو اور یہی حالت ان کرداروں کی بھی ہوئی جنھیں برا کہا جاتا تھا۔ تھے تو وہ ویلن مگر یہ ضروری نہیں رہا کہ سب خرابیاں ان میں یکجا ہوں یعنی بدصورت بھی ہوں چالاک بھی ہوں اور کم ہمت بھی ہوں یہی صورت ہیروئن اور دیگر خاتون کرداروں کیساتھ بھی پیش آئی۔

پھر یوں بھی ہوا کہ جو کردار بھی اچھا تھا وہ لازمی طور پر ہر حیثیت سے اچھا نہ تھا اس میں کچھ برائیاں بھی تھیں یا برائیوں کے نرغے سے نکل کر آیا تھا یعنی کردارو میں ارتقاء کا ایک نیا عنصر داخل ہوا اس کی ایک اچھی مگر نامکمل سی مثال توبۃ النصوح کا ہیرو نصوح ہے جس کی زندگی دو حصوں میں منقسم ہے۔ ایک توبہ سے قبل کی زندگی جو اس دور کی (طبقاتی) زندگی کی طرح کی ہے اور دوسری توبہ کے بعد کی زندگی جو زہد وتقویٰ کے اصول کے تحت گزاری جارہی ہے گویا ارتقاء تو

ہے خواہ کتنا ہی میکانکی اور آدرش وادی اور مثالی کیوں نہ ہو یہی صورت اور اس سے کہیں زیادہ جاذب نظر اور دل کشت صورت کلیم کے ہاں ہے جس کی شخصیت زیادہ حقیقی ہے گو اس کا ارتقا، نذیر احمد نے اپنے معتقدات کے تحت مسخ کر دیا ہے۔ یہی صورت مرزا ظاہر دار بیگ کے ساتھ پیش آئی ہے مرزا بھرپور کردار کی طرح پیش نہیں کیے گئے مگر یہ چند سطروں کا کردار ایسا تابناک ہے کہ مثالی بن گیا ہے۔

یہاں ایک بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے، کرداروں کی تابناکی اور کشش کبھی کبھی خود مصنف کے قبضۂ قدرت سے نکل کر آزاد حیثیت اختیار کر لیتی ہے ایسا کیوں ہوتا ہے اور کیسے ہوتا ہے۔ اس کا تشفی بخش جواب دینا مشکل ہے، وہ کسی الگ مضمون کا متقاضی ہے مگر اتنی بات طے ہے کہ ایسا ہوتا ضرور ہے ورنہ کیا وجہ ہے کہ توبۃ النصوح کا ہیرو خود نذیر احمد نے نصوح کو قرار دیا اور بلا اعلان قرار دیا اور ہیرو کی آن بان شان سب کچھ چھین کر لے گئے میاں کلیم یا پھر مرزا ظاہر دار بیگ کہ ان میں انسانی زندگی کی ٹیڑھ میڑھ نصوح سے کہیں زیادہ حقیقی ہے اور یہ حقیقی پن ہی کردار کو زندگی عطا کرتا ہے نصوح کی عینیت پسندی یا آدرش وادی ہوتا نہیں۔ اسی طرح فسانۂ آزاد ہے تو میاں آزاد کا افسانہ مگر ہیرو بن گئے خوجی جو نہ تین میں نہ تیرہ میں مگر فسانہ آزاد، آزاد سے کہیں زیادہ خوجی کا افسانہ بن کر رہ جاتا ہے۔ یہ گویا خود مصنف کے عندیے سے بغاوت کے مترادف ہے اور کردار کی اس بنیادی عظمت کی دلیل ہے جو خود اس کے خالق پر بھی فتح حاصل کر لیتی ہے وجہ صرف یہ ہے کہ اسے زیادہ حقیقی اور زیادہ سچا ہونے کا افتخار حاصل ہے جس پر خود مصنف کا تصنع بھی غلبہ حاصل نہیں کر پاتا اور یہ سچائی فرضی نہیں، تاریخ اور وقت کے تقاضے سے عبارت ہے۔ مصنف کا ادعا اس کی تلقین اور تعلیم کے سارے مفروضے انگڑ کنگھڑ کی طرح بکھر کر رہ جاتے ہیں اور یہ انسانی کمزوریوں اور توانائیوں میں اپنے اردگرد کے منہدم شدہ ملبے پر قہقہہ زن اور فتح یاب ہوتا ہے۔ زندہ یہی رہتا ہے باقی سب مردہ ہو کر بکھر جاتے ہیں۔

اسی کے ساتھ ایک اور پہلو بھی ہے جو بظاہر تو مصوری سے متعلق ہے مگر اس کے اثرات ادب پر بھی دیکھے جا سکتے ہیں قدیم مصوری میں رواج تھا کہ تصاویر کو دو حصوں میں تقسیم کر کے بنایا جاتا تھا خاص طور پر بازنطینی دور میں یہ عام بات تھی کہ تصویر کے ایک حصے میں ارضی تکالیف میں مبتلا کرداروں کو سخت اذیت میں گرفتار دکھایا جاتا تھا اور اسی تصویر کے اوپری حصے میں عالم ارواح میں ان کے احترام اور ان کے عیش و آرام کے ساتھ استقبال کا منظر پیش کیا جاتا تھا۔ یہ تقسیم بعد

کے دور میں مدھم ہوئی اور دونوں مناظر کو اس طرح مدغم کردیا گیا ہے کہ سماوی اور تقدس مآب کرداروں کے چہروں کے گرد ایک نورانی ہالہ باقی رکھا گیا یہ روحانی تقدس گویا ان کے کرداروں کے غیر معمولی ہونے کا اشاریہ تھا۔ پھر یہ التزام بھی ختم ہوگیا اور یہ روحانی تقدس مصوروں نے صرف چہرے کے نورانی ہونے اور چہرے کے نقوش کے نرم اور تعظیمی اظہار سے ادا کرنا شروع کردیا۔

اس ارتقاء کو اگر ناول کی سطح پر دیکھا جائے تو تین حصوں میں اسے تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ داستان میں نشانہ کسی گنبد بے دریا بے دروازے والے قلعے کی فتح یا غیر معمولی حیوانی یا جناتی طاقت رکھنے والے عناصر پر فتح یابی ہوتی تھی اور عام طور پر یہ طاغوتی طاقتیں مرئی ہوتی تھیں۔ نظر آنے والی اور پہچانی جانے والی ہوتی تھیں (یہ الگ بات ہے کہ کہ ان کی شکلیں بدلتی رہتی تھیں) مگر ناول میں اس کے خلاف کوئی گنبدِ بے دریا کوئی ایسی خارجی، مرئی اور نظر آنے والی شے نہیں ہوتی جس پر فتح پانا ناول کا مقصد قرار پائے۔ اکثر جس کے لیے کشمکش اور جدوجہد دلچسپی کا اعث ہو، مثلاً پہلے کے ناولوں کو لیجیے امراؤ جان ادا میں کوئی مرئی کوئی خارجی آویزش (یا پڑھنے والی دلچسپی) کا باعث نہیں ہے۔ اگر کوئی خلش ہے تو وہ معمول کے مطابق نسوانی کردار کی سی عزت اور مسرت حاصل کرنے کی ہے جو اب امراؤ جان کے اختیار سے باہر ہے۔

داستان میں ٹکراؤ عام طور پر مرئی ہوتا ہے جو نظر آتا ہے، یا تو فوجیں لڑتی ہیں یا آسیب جن اور پریاں برسرِ پیکار ہوتی ہیں۔ کبھی کبھی انسان بھی دست و گریباں ہوتے نظر آتے ہیں مگر ناول میں یہ پوری آویزش خارجی کے بجائے داخلی ہوکر رہ جاتی ہے مثلاً توبۃ النصوح میں نماز یا امراؤ جان ادا میں نسوانی کردار کے احترام کا مسئلہ جس کے لیے لڑائی تو یہاں بھی ہوتی ہے مگر وہ لڑائی نظر نہیں آتی میدانِ جنگ میں لڑی نہیں جاتی اقدار کی شکست و ریخت کی یہ جنگ بقول فیض گویا اپنے ہی دل میں تمام ہوتی رہتی ہے۔ (فیض کا شعر یہ ہے اور یہ ایک سے زیادہ معنوں میں داستان اور ناول کے فرق کو ظاہر کرتا ہے:

مقابلِ صفِ اعدا کیا جسے آغاز
وہ جنگ اپنے ہی دل میں تمام ہوتی رہی

کیوں کہ ناول میں اوّل تو صف اعدا ہی نظر نہیں آتی اور نظر آتی ہے تو وقتی طور پر نظر آکر چھپ جاتی ہے۔ دوسرے جنگ کی نوعیت نظر آنے والی نہیں ہوتی تیسرے یہ جنگ لڑنے والوں کے مقاصد سے بلند تر سطح پر لڑی جاتی ہے۔)

اس جنگ کی نوعیت اور اس لڑے جانے کا طور طریقہ ہی ناول کو داستان سے الگ کرتا ہے اور صرف داستان ہی سے کیوں؟ دراصل یہی ناول کی پہچان ہے، بنیادی کشمکش کی نوعیت کیا ہے؟ اور اسے کس قدر مدلل انداز میں پیش کیا گیا ہے؟ یہ لڑائی اب میدانِ جنگ میں فوجوں کے درمیان یا عمرو عیار اور امیر حمزہ کی حمایتوں کے ذریعے یا ان کی ترکیبوں سے نہیں لڑی جاتی بلکہ ناول میں اس لڑائی کی نوعیت بھی بڑی حد تک غیر مرئی ہو جاتی ہے اور اس لڑائی کے وسیلے بھی اس قدر غیر مرئی۔ نظر نہ آنے والے یا خارجی وجود سے عاری یا واقعات کے ردعمل کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

ان واقعات کا گہرا تعلق ہوتا ہے کرداروں سے اور یہ مسئلہ ڈرامے اور افسانوی ادب کے بارے میں آج سے نہیں ارسطو کے زمانے سے بنیادی رہا ہے کہ کردار کو اولیت حاصل ہے یا واقعات کو۔ سچ یہ ہے کہ واقعات اور کردار ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں اور دونوں کا رشتہ نہایت قریبی ہے۔ کردار کے اچھے یا برے، حقیقی یا غیر حقیقی، کھرے کھوٹے کا پردہ پلاٹ یعنی اس کے کردار کے افعال و اعمال ہی سے کھلتا ہے واقعات دراصل مختلف کرداروں کے عمل اور ردِعمل کا نام ہے۔ یہ اور بات ہے اور اس کا ذکر آگے آئے گا کہ کچھ واقعات اتفاقی یا حادثاتی بھی ہوتے ہیں ان میں بعض قدرتی بلکہ منطقی معلوم ہوتے ہیں اور بعض محض اتفاقی گو ان کے اثرات اور حقیقی اثرات کرداروں پر پڑتے ہیں مثلاً اسٹیفن زویگ کے مشہور ناول Baware of Pety میں پہلی جنگ عظیم کے شروع ہونے کی بنا پر ہیرو اور ہیروئن کے ایک دوسرے سے محبت کرنے کا پیغام نہ پہنچ پانا یا تقسیم ہند کے بعد کے دور کے ناولوں میں خود تقسیم ہندوستان کے عمل سے نہ صرف افراد کا متاثر ہونا بلکہ واقعات کے پورے سلسلے کا درہم برہم ہو جانا جو بظاہر کردار اور افراد قصہ کے عمل کا نتیجہ معلوم نہیں ہوتا مگر ان کی تقدیر اور بعد کے واقعات کو شدید طور پر متاثر کرتا ہے، حد یہ ہے کہ ان کے کرداروں میں بھی نئی جہات پیدا کرتا ہے۔

یہاں دو باتیں کا ذکر ضروری ہے۔ پہلی تو یہ کہ داستانوں کے برخلاف ناول کے کردار ہر وقت اور ہمہ وقت تغیر کی زد میں رہتے ہیں اور ان میں منطقی تبدیلیاں حالات کے زیر اثر پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ وہ نہ تو تمام تر نیک ہوتے ہیں اور نہ یکسر بدکردار بلکہ حالات انھیں اپنے سانچے میں ڈھالتے رہتے ہیں مثلاً آگ کا دریا کے ہیرو اور ہیروئن کمال اور چمپا جو ہر دور میں بدلتے ہوئے بھی چند خصوصیات برقرار رکھتے ہیں یا علیم مسرور کے ناول 'بہت دیر کر دی' کی ہیروئن جو

طوائف ہوتے ہوئے بھی ذہنی اور جذباتی تبدیلیوں کے ایسے انقلابی عمل سے گزرتی ہے کہ اس کو کرائے پر حاصل کرنے والا ہیرو اس سے محبت کرنے لگتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ یہ تبدیلیاں کردار کو ڈھالتی بھی ہیں۔ ان کی محرک بھی ہوتی ہیں اور ان کی خود اپنی پیدا کردہ بھی ہوتی ہیں۔ ان میں ان کے نیک و بد ہونے کا راز بھی پوشیدہ ہے اور ناول کا پلاٹ انہی عناصر سے بنتا ہے۔ ایک عجیب و غریب استثنا یہ ہے کہ اردو کے دورِ حاضر میں لکھے ہوئے اکثر ناول تقسیم ہند کے حادثے سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں یا کم سے کم اس واقعے کے گرد گھومتے ہیں۔ ان میں سے اکثر ناول تو ایسے ہیں جنھیں اس واقعے کی جذباتی دستاویز کہا جا سکتا ہے لیکن ان کے ماورا ایسے بھی ہیں جنھوں نے اس زبردست سانحے کو بھی عظیم تر تاریخی سچائی کے طور پر پیش کیا ہے جو نہ صرف تاریخ کو نئے سانچے میں ڈھالتی ہے (اور دراصل خود بھی اسی تاریخی حقیقت کا نتیجہ ہوتی ہے) بلکہ ایک وسیع تر معنویت کی طرف اشارہ بھی کرتی ہے۔ یہی ناول ایسے ہیں جو تاریخ نویسی کے جبر سے نکل کر آفاقی جہت اختیار کر لیتے ہیں مثلاً عبداللہ حسین کا ناول 'اداس نسلیں' جس میں ہیرو کا کٹا ہوا ہاتھ نہ صرف تقسیمِ ہند کا اشاریہ ہے بلکہ اس سے آگے کی بعض بلیغ استعاراتی حقیقتوں کو بھی ظاہر کرتا ہے۔

یہاں ایک بات پھر مصوری کے حوالے سے کہنے کی ہے۔ مصوری میں رنگ کے استعمال کے کم سے کم دو بہت واضح طریقے ہیں ایک یہ کہ اگر سیاہ رنگ کہیں استعمال کرنا ہے تو برش براہِ راست سیاہ رنگ میں ڈبو کر پردۂ تصویر پر پوتتے چلے گئے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ سیاہ رنگ کئی رنگوں سے ملا کر ابھارنے کی کوشش کی جائے اس سے ایک فائدہ یہ ہوتا ہے کہ مختلف زیریں رنگوں کی لہروں کی مدد سے جو سیاہ رنگ ابھرتا ہے اس میں ایک مخملی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور دیکھنے والے کی نظر تہہ در تہہ اس سیاہ رنگ کی مختلف سطحوں میں دھنستی چلی جاتی ہے اور ان کے پیچھے چھپی ہوئی رنگا رنگی سے نئی کیفیت کا لطف پاتی ہے۔

یہی تکنیک کچھ ناول میں بھی ہے۔ اناڑی ناول نگار مفرد کردار ہی استعمال نہیں کرتا بلکہ مفرد واقعات بھی اختیار کرتا ہے اور شخصیت اور واقعات کی تہہ در تہہ حیثیت سے بے خبر رہتا ہے، اسی بنا پر اس کے کردار تہہ داری سے محروم اور گہری جاذبیت سے خالی اور مختلف جہات سے عاری ہوتے ہیں۔

اتنا کچھ کہنے سننے کے بعد بھی بنیادی بات یہ ہے کہ ناول ختم کرتے وقت پڑھنے والا اپنے کو کسی قدر مختلف سطح پر پاتا ہے یا نہیں؟ اس کی نظر میں دنیا کی شبیہ کچھ تبدیل ہوئی یا نہیں؟ وہ

اپنے کو ایک دوسرے ماحول میں موجود پاتا ہے یا نہیں؟ اگر یہ کیفیت ناول پڑھنے کے بعد پیدا نہ ہو کہ ارد گرد کا ماحول کچھ اجنبی سا کچھ پراسرار سا کچھ نامانوس سا لگنے لگے، جسے ابھی اور زیادہ گہرائی اور قربت سے جاننے پہچاننے کی ضرورت ہے تو سمجھیے کہ ناول نگار کا سارا افسوں بے کار گیا اور پڑھنے والے کا وہ وقت بھی ضائع ہوا جو اس ناول کے پڑھنے میں لگا۔ اس پرانی جانی پہچانی زندگی کو نرالا، انوکھا اور اچھوتا بنانے کا فن ہی تو ناول کا مقصد ہے اور باقی جو کچھ ہے وہ اس مقصد کو حاصل کرنے کے مختلف ذرائع ہیں۔

لیکن یہ کشمکش کا تصور، یہ نئی جمالیاتی سطح پر کمند ڈالنے کا ہنر محض ذاتی کاوش سے حاصل نہیں ہوسکتا، اس کے پیچھے کچھ تاریخی عوامل بھی کارفرما ہوتے ہیں اور جب تک ہمارا پورا معاشرہ ایک دور اور ایک زمرے سے دوسرے دور اور دوسرے تہذیبی زمرے میں داخل نہیں ہوتا اس وقت تک نہ تو ناول لکھا جاتا ہے نہ مقبول ہوتا ہے (کہ یہ دور داستانوں ہی کا ہوتا ہے) اور نہ اس میں وہ قوت اور توانائی آتی ہے جو ناول نگار کی نظر کو کرداروں کو پوری ژرف نگاری کے ساتھ دیکھنے دکھانے میں صرف ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ اس تہذیبی بلوغت کے عمل میں ناول نگار ہی نہیں اس کے پڑھنے والے بھی شامل ہوتے ہیں بلکہ پورا معاشرہ شریک ہوتا ہے، البتہ ناول نگار کا کارنامہ یہ ہوتا ہے کہ وہ معاشرے کو ڈھالنے والے مختلف عناصر کے ریشے ریشے کو اس ترتیب سے پیش کرتا ہے کہ ان بکھرے ہوئے عوامل میں ایک ربط پیدا ہو جاتا ہے اور یہ ربط محض بلیغ معنویت ہی کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ ایک گہرے جمالیاتی انبساط کا وسیلہ بھی بنتا ہے یہ گہرا جمالیاتی انبساط ہی دراصل تمام تخلیقی سرگرمیوں کا مقصد اور منتہیٰ ہے مگر اس کی اپنی معنویت بھی ہے اور اپنا دائرۂ کار بھی۔

ہر ناول کی کامیابی یا ناکامی کا فیصلہ اسی جمالیاتی کیف سے ہوتا ہے (یا ہونا چاہیے) جو اپنے پڑھنے والوں کو نئے اہتزاز، نئے ارتفاع اور نئی کیفیت بلکہ ایک نئے عرفانِ زیست سے فیض یاب کرتا ہے اور یہ عرفان جمالیاتی ہوتا ہے اور زندگی کو نئے معنی دیتا ہے۔ یہ چند الفاظ تشریح طلب ہیں مگر ان کی تشریح دراصل ناول کے فنی تقاضوں کی تشریح کے مترادف ہوگی اور ان جمالیاتی کیفیات کی تشریح الگ موضوع ہے۔ اسے کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھنا ہی مناسب ہے۔

○

(طرزِ خیال: پروفیسر محمد حسن، سنہ اشاعت: 2005، ناشر: اردو اکادمی دہلی)

شمیم حنفی

ناول، تاریخ اور تخلیقی تجربہ

ان دنوں ادب کی جو صنف سب سے زیادہ بحث میں ہے، وہ ناول ہے۔ ابھی چند روز قبل ہندی کے ایک ممتاز ناول نگار نے مجھ سے کہا کہ یہ صورت حال بجائے خود بہت توجہ طلب ہے اور ہم سے اس بات کا تقاضہ کرتی ہے کہ ہم ادب کی اس صنف کو اجتماعی تاریخ اور تخلیقی تجربے سے متعلق اپنے تصورات کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کریں۔ اس طرح ادب اور زندگی سے وابستہ کئی بنیادی سوالات پر بات چیت کا دروازہ کھلے گا اور یہ مسئلہ بھی سامنے آئے گا کہ موجودہ عہد کے شعور میں ناول نے اپنے لیے اپنی اہم اور مرکزی جگہ کس طرح بنالی ہے۔

اس گفتگو کو آگے بڑھانے سے پہلے میں مئی 1998 کے ہولناک نیوکلیر تجربے پر ایک ناول نگار (اروندھتی رائے) کے ردِعمل کی طرف آپ کو لے جانا چاہتا ہوں۔ اروندھتی رائے نے تخیل کی موت کے عنوان سے اس تجربے کا احاطہ کیا ہے اور ابتدا انڈیا ٹوڈے کی رپورٹ کے ایک اقتباس سے کی ہے۔ اس اقتباس کے کچھ جملے یہ ہیں:

> ''زمین میں 300 سے 400 میٹر تک کی گہرائی میں جو حرارت پیدا ہوئی وہ دس لاکھ سینٹی گریڈ کے برابر تھی۔ یعنی اس درجہ حرات میں ہزاروں ٹن وزنی چٹانیں، گویا سطحِ زمین سے نیچے ایک پوری پہاڑی کے برابر بخارات میں تبدیل ہوگئیں... دھماکے سے اٹھنے والی زلزلے کی لہروں نے فٹ بال کے میدان کے برابر وسیع ریت کے ٹیلے کو کئی میٹر اوپر اٹھا دیا۔ یہ منظر دیکھ کر ایک سائنسداں نے کہا: اب مجھے ان کہانیوں پر یقین آگیا جن میں بتایا جاتا تھا کہ بھگوان کرشن نے پہاڑی کو اٹھا لیا تھا۔''

یہ عبارت نقل کرنے کے بعد اروندھتی رائے نے لکھا تھا:

''نیوکلیر اسلحے کے بارے میں کہنے کو کوئی نئی یا اوریجنل بات نہیں رہی ہے۔ کسی

فکشن نگار کے لیے اس سے زیادہ ذلت آمیز بات کوئی نہیں ہوسکتی کہ اُسے وہ باتیں دہرانی پڑیں جو دوسرے لوگ دنیا کے دوسرے حصوں میں نہایت جذبے سے، بڑی وضاحت سے اور اپنے علم کی بنیاد پر برسوں سے کہتے آرہے ہیں— میں یہ ذلت اٹھانے کو تیار ہوں۔ خود کو عاجزی کے ساتھ سرنگوں کرنے کو تیار ہوں، کیونکہ ان حالات میں خاموشی ناقابل مدافعت ہوگی۔ آپ میں سے بھی جو لوگ اس کے لیے تیار ہوں: آیئے ہم اپنے اپنے کردار اٹھائیں، اپنے رد کردہ لباس پہنیں اور اس المناک سیکنڈ ہینڈ کھیل میں اپنے سیکنڈ ہینڈ مکالمے ادا کریں..."

"کاش ایسا ہوتا کہ ایٹمی جنگ محض جنگ کی ایک اور قسم ہوتی۔ کاش اس کا تعلق انہی عام طرح کی چیزوں سے ہوتا— قوموں اور ملکوں سے 'دیوتاؤں اور تاریخ سے، کاش ایسا ہوتا کہ ہم میں سے جو لوگ اس سے دہشت زدہ ہیں، وہ محض اخلاقی جرأت سے محروم، بزدل اور نکمے لوگ ہوتے جو اپنے اعتقادات کے دفاع میں جان قربان کرنے کو تیار نہیں مگر ایسا نہیں ہے۔ اگر ایٹمی جنگ ہوئی تو ہمارا سامنا چین یا امریکا سے، یا حتیٰ کہ ایک دوسرے سے بھی، نہیں ہوگا۔ ہماری دشمنی خود کرۂ ارض سے ہوگی فطرت کے عناصر— آسمان، فضا، زمین، ہوا اور پانی— ہمارے خلاف صف آرا ہو جائیں گے اور اُن کا غضب نہایت ہولناک ہوگا۔"

"ہمارے شہر اور جنگل، ہمارے کھیت اور گاؤں کئی دن تک متواتر جلتے رہیں گے۔ دریا نہر میں تبدیل ہو جائیں گے۔ فضا آگ میں بدل جائے گی۔ ہوا اس آگ کے شعلوں کو دور دور تک پھیلا دے گی۔ جب جلنے کے قابل ہر شے جل چکی ہوگی اور آگ بجھ جائے گی تو دھواں اٹھ کر سورج کو ڈھانپ لے گا۔ زمین پر تاریکی چھا جائے گی۔ پھر دن نہیں نکلے گا کبھی نہ ختم ہونے والی رات شروع ہوگی۔ درجۂ حرارت گر کر نقطۂ انجماد سے نیچے چلا جائے گا اور ایٹمی

موسمِ سرما کا آغاز ہوجائے گا۔ پانی زہریلی برف میں تبدیل ہوجائے گا۔
ریڈیو ایکٹو اثرات زمین کی تہوں میں اتر کر سطح کے نیچے پانی کے ذخیروں کو
آلودہ کر دیں گے۔ بیشتر زندہ چیزیں — جانور اور نباتات، سمندری اور گھریلو
جاندار — مر جائیں گی۔ صرف چوہے اور کاکروچ اپنی نسل بڑھائیں گے اور
باقی ماندہ خوراک حاصل کرنے کے لیے باقی ماندہ انسانوں سے مقابلہ کریں
گے۔" (آج - سرما، بہار 1998، ترجمہ: اجمل کمال)

اس واقعے سے بہت پہلے قرۃ العین حیدر کی کہانی (فوٹوگرافر) کے ایک کردار نے کہا تھا — "زندگی انسانوں کو کھا گئی۔ صرف کاکروچ باقی رہیں گے۔" خیر یہ ایک جملہ تو یونہی یاد آگیا، شاید احساس کی مماثلت کے باعث، مگر اروندھتی رائے کے قدرے طویل اقتباس سے میں نے اپنی بات شروع اس لیے کیا کہ اصل تک رسائی کے لیے اس سے بہتر آغاز (اور الفاظ) میری دسترس سے دور تھے ہم عصر ناول اس عہد کی دہشت کے آسیب میں ہے۔ اردو کے ساتھ ساتھ علاقائی زبانوں کے منظرنامے پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ زوال اور ابتری کے ایک مستقل نمائندے کے علاوہ ناول نے فی الوقت ایک طرح کے تخلیقی ایکسپلوژن کی حیثیت بھی اختیار کرلی ہے۔ اس ایکسپلوژن کے نتیجے میں بکثرت اور بے تحاشا ناول لکھے جارہے ہیں، اردو سے زیادہ ہندوستان کی دوسری زبانوں میں اور اس سلسلے کی ایک نمایاں، اور مقابلتاً زیادہ مستحکم اور مغیوب کرنے والی کڑی انگریزی میں لکھے جانے والے ناولوں کی ہے۔ انڈو اینگلین ناول کے شور شرابے میں ہندوستانی زبانوں کے ناول کا دائرۂ اثر سمٹ سا گیا ہے اور تو اور، خود انگریزی کو وسیلۂ اظہار بنانے والے — آر کے ناراین، ملک راج آنند اور راجا راؤ جن سے ہمارا ادبی معاشرہ سن تیئس کے بعد کی دہائی میں روشناس ہوا، سلمان رُشدی، وکرم سیٹھ اور اروندھتی رائے کی شہرت اور مادّی فتوحات کے سیلاب میں اب کنارے جا لگے ہیں۔ ایک اندازے کے مطابق ہمارے زمانے کے انڈو اینگلین ناول کی مقبولیت نے صرف ان تین لکھنے والوں کو جو مالی فائدہ پہنچایا ہے وہ ہندی اردو کے تمام چھوٹے بڑے اشاعتی اداروں کی مجموعی آمدنی ہی نہیں، حیثیت سے بھی کہیں زیادہ ہے۔ اس صورت حال نے ایک طرح کی جھل آثار رعونت کو بھی راہ دی ہے جس کا اظہار رشدی نے اس وعدے کے ساتھ کیا تھا کہ ہندستانیوں کے ذریعے لکھا جانے والا انگریزی فکشن ہندوستان کی تمام زبانوں کے مجموعی فکشن سے زیادہ 'دم دار'

ہے۔ انگریزی اور ہندی میں لکھنے والے ایک معاصر نقاد (ہریش ترویدی) کا خیال ہے کہ 1835 کی لارڈ میکالے کی تعلیمی قرارداد کے بعد ہندستانی زبانوں کے ادب کی شاید یہ دوسری سب سے بڑی توہین ہے۔ یہاں اس ذکر کی ضرورت نہیں کہ لارڈ میکالے اور سلمان رشدی دونوں ہندستانی زبانوں کے ادب کی کسی بھی روایت سے ایک دم ناواقف ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے فیصلے آگہی کی بنیادوں پر نہیں کیے جاتے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ انڈو اینگلین فکشن کا مرغوب ترین حوالہ ہندوستان (برصغیر) کی تاریخ رہی ہے۔ بے شک، بہ قول شخصے، تاریخ ناول کی ہتھکڑی ہے اور کوئی بھی ناول لکھنے والا اپنے آپ کو اس سے چھڑانے پر قادر نہیں ہے۔ فیلڈنگ نے صاف لفظوں میں کہا تھا کہ ''میرے ناول تاریخ ہیں، سترمیں عام انسانوں کے حال احوال پر مبنی رزمیے، (The History of Tom Jones) اور یہ کہ ان ناولوں میں سچائی کا عنصر اتنا بسیط اور مضبوط ہے کہ پڑھنے والے ان میں اپنے عہد کے ساتھ ساتھ خود اپنا چہرہ بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اور بالزاک جس نے ناول کو انسانی طربیوں (Human Comedies) کا نام دیا تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ دنیا کا کاروبار ایک جیتا جاگتا کھیل ہے جس میں ہار جیت، غم و مسرت کا سلسلہ دلچسپ طریقے سے چلتا رہتا ہے، اُس کی حقیقت پسندی کا اعتراف مارکس، تک نے کیا ہے۔ گویا کہ کبیر داس کے لفظوں میں ناول کو ہم ''تین جھروکے بیٹھ کر جگ کا مجرا دیکھنے'' کے ایک وسیلے سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ اینگلو انڈین ناول کا المیہ یہی ہے کہ اس نے اپنی تاریخ اور ثقافت کو بھی بازار میں بکنے والی چیز بنا دیا ہے اور بزعم خود اس حلقے کے ادیب یہ سمجھنے لگے ہیں کہ اس خطۂ ارض کی ترجمانی کا سارا بوجھ بس انہی کو اٹھانا ہے۔ ہریش ترویدی کے لفظوں میں یہ ادیب ہندستان کے دعوے دار ہی نہیں، باقی دنیا کے لیے ہندستان کے ٹھیکے دار بھی بن بیٹھے ہیں۔ اس رویے کے خلاف اردو والوں کی طرف سے صرف ایک آواز اٹھی تھی، قرۃ العین حیدر کی، جنھوں نے رشدی کے بیان کا باقاعدہ نوٹس لیا تھا۔

اصل میں ناول اور تاریخ کے رشتوں کی تعبیر و تفہیم میں اگر ہم چوکنے نہ رہے تو ہماری حیثیت اسی طرح ہائی جیک کی جاتی رہے گی۔ ہندستانی ناول کا انڈو اینگلین روایت سے قطع نظر بھی تاریخ کی طرف سے ناول کو کچھ خطرے لاحق ہیں— چونکہ ناول کو واقعات اور انسانی تجربوں کے ایک پورے دائرے میں مرکزی نقطے کا مرتبہ حاصل ہے، اس سے ایک پورے

گھنا چکر घटनाचक्र کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اس لیے صحیح اور مثبت رخ اپنانے والی تاریخی بصیرت اور وژن کے بغیر تاریخ سے مواد حاصل کرنے میں کچھ قباحتیں بھی ہیں۔ Beyond the Novel کے مصنف (E.M.Cioron) نے ادب کو بازاری عورت کا نام دیا ہے جسے بڑی آسانی سے پرچار اور ورغلایا جاسکتا ہے۔ ناول کے فارم میں جو بے حساب وسعت، رواداری اور رنگارنگی ہے، اس کی وجہ سے اسے غلط راستے پر ڈال دینا بھی کچھ مشکل نہیں۔— تاریخ کے نام پر ماضی کی تعصب آمیز اور فرقہ وارانہ تعبیر، رجعت پرستی اور عقل دشمنی کی باتیں بھی کی جاسکتی ہیں۔ سیکولرزم اور جمہوریت کی دشمن سیاسی جماعتوں کے ایجنڈے کی تقلید بھی کی جاسکتی ہے۔— تاریخی صداقت کا من مانا تصور قائم کیا جاسکتا ہے۔ ہمارے عہد کے ایک ممتاز فکشن نگار (نرمل ورما) نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ رامائن اور مہابھارت کے بعد ہمارا تیسرا سب سے بڑا رزمیہ 'ہماری ہندستانی تہذیب' ہے۔ اس تہذیب نے ایک Epic Sensibility کو فروغ دیا ہے۔ اس Sensibilty کی مدد سے ہماری تہذیب کا نمائندہ ناول نگار کچھ باتیں ان کہی چھوڑ بھی دے تو ہم اپنی بصیرت کے واسطے سے اس تک پہنچ جاتے ہیں۔— بنکم چند چٹرجی کے وقت سے لے کر ہمارے اپنے وقت تک کی جارحانہ قوم پرستی کو اسی قسم کے تصورات نے سینچا ہے۔ کے این۔ پنکر نے غلط نہیں کہا ہے کہ کسی بھی قوم (اور دور) کی تاریخ بار بار لکھی جاتی ہے اور بار بار پڑھی جاتی ہے اور یہ فریضہ صرف مورخ انجام نہیں دیتے۔ تاریخ کے متعصبانہ تصور اور کاروباری، غیر تخلیقی، تاریخی وژن پر مبنی ناولوں کے ہیرو، اسی لیے اپنے دور سے نکلنے کے بعد مسخرے بن جاتے ہیں اور ایک عہد کے معمار، بعد کے عہد میں تخریب کار ٹھہرتے ہیں۔ محدود مقاصد، خاص کر سیاسی اور قومی مصلحتوں اور بھٹکی ہوئی جذباتی ضرورتوں کے تحت جو تاریخی ناول انیسویں صدی میں لکھے گئے، بیسویں صدی کے ادبی معاشرے میں انھیں درسی کتابوں کی حیثیت بھی نہیں مل سکی۔ سر والٹر اسکاٹ کی کیا دھوم تھی۔ آج طاق نسیاں کی زینت بن بیٹھے ہیں۔ خود اردو میں، شرر کو ہم یاد کرتے ہیں، لیکن سرشار اور رسوا کو پڑھتے بھی ہیں۔ اور جو ایک بات آڈن نے کہی تھی کہ "بڑے سے بڑا ادیب بھی اینٹوں کے آر پار نہیں دیکھ سکتا، لیکن عام لکھنے والوں کے برخلاف وہ دیوار بناتا ہی نہیں"، تو یہ بات تاریخی ناول پر بھی پوری اترتی ہے۔ تاریخ اگر صرف سرکاری گواہ یا درباری مصاحب بن کر رہ جائے تو اس کا حشر معلوم۔ تاریخ اپنے ماضی ہی نہیں اپنے حال کے ادراک کا بھی ایک کارآمد اور طاقت ور وسیلہ ہے۔ ہمارے کولونیل آقاؤں نے اسی لیے تاریخ کو

ایک کٹھ پتلی کی طرح نچانے میں تکلف سے کام نہیں لیا اور حد یہ ہے کہ ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال اور انجمن اشاعت مفیدہ پنجاب (انجمن پنجاب) دونوں کے قیام کا حقیقی مقصد کولونیل مفادات کا استحکام اور فروغ قرار پایا۔ اردو ناول کے حساب سے، ایک بے ریا تناظر میں اپنی تعبیر کے لیے ہماری اجتماعی تاریخ کو اسی لیے پریم چند اور پھر قرۃ العین حیدر کے ظہور کی راہ دیکھنی پڑی۔

پریم چند کے ذکر پر نامور سنگھ کے ایک مضمون کا خیال آیا جس میں آج کے ہندی ناول کی صورت حال کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے کہا تھا— آج ایسے لکھنے والے بھی ہیں جو اپنے آپ کو پریم چند کی روایت سے جوڑنا پسند نہیں کرتے۔ ظاہر ہے کہ اس وسیع و عریض ملک کی میں کئی زبانیں بولی جاتی ہیں، کئی ثقافتیں ہیں۔ کئی روایتیں ہیں، اور ان سب کی الگ الگ ایک ساتھ علاقائی پہچان (regional identity) ہے۔ اس رنگارنگی کا لحاظ کیے بغیر اور اس ملک کے پیچیدہ تہذیبی موزیک کو خاطر میں لائے بغیر کسی ایک روایت کی مرکزیت پر اصرار کرنا قومی سطح پر ایک دوررس بربادی کا پیش خیمہ بھی ہو سکتی ہے۔

ہندی کے کچھ ناولوں کی مثال دیتے ہوئے (کال کتھا، سات آسمان، کلی کتھا: وایا بائی پاس) نامور سنگھ نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ ان میں ناول اور تاریخ آپس میں اتنے گڈمڈ ہو گئے ہیں گویا کہ:

> ''سب کا سب اتہاس آج کے جیون میں گھل مل گیا ہے کیا ہم ماضی کی طرف دوڑ رہے ہیں؟ کیا کوئی مستقبل نہیں رہ گیا ہے— آج تو ڈاکٹر رام بلاس شرما اپنی کتاب کا آغاز رگ وید سے کر رہے ہیں۔ کیا یہ سنگھ پریوار کے ایجنڈے کی تکمیل نہیں ہے، ایسا لگتا ہے کہ اندھیرے سے بھرے ہوئے ماضی کی طرف دیکھ رہے ہیں... اور افق کو بھول سے گئے ہیں۔''
>
> (آدمی کہاں ہے، مضمون مشمولہ ہنس، جنوری 1999)

ظاہر ہے کہ اپنے ماضی سے ایسی وابستگی جو تاریخ کے ایک ایسے تصور تک لے جاتی ہے، کولونیل عہد کے پروردہ تاریخی شعور سے کم مہلک نہیں ہے۔ لیکن محض بھٹک جانے کے ڈر سے ماضی یا تاریخ کو یکسر بھلا دینا اور ایک طرح کی تصنع آمیز تاریخ سازی کے پھیر میں پڑ جانا بھی کچھ کم نقصان دہ نہیں ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ موجودہ سیاسی اور صارفی کلچر نے بشمول ناول،

ہر طرح کی ادبی سرگرمیوں کو کنارے لگا دیا ہے۔ لیکن بہ ظاہر ایک بے اثر اور marginalized activity ہوتے ہوئے بھی، ادب کی دوسری صنفوں کے مقابلے میں، ناول کی حیثیت ایک اجتماعی خواب نامے، ایک قومی وحرف تمنا، کی ہے، اور اسے عام زندگی میں گردن تک ڈوبی ہوئی صنف ڈرامے پر بھی فوقیت اس وجہ سے دی جاسکتی ہے کہ ناول کے سامنے اسٹیج کے اہتمام کی مجبوریاں نہیں ہیں۔ تاریخ سازی کے پیچیدہ اور پرفریب تصور نے ناول کو اس کے اصل روح سے بھٹکایا ہی نہیں، اس کی فنی قدر و قیمت میں تخفیف بھی کی ہے— شاید اسی لیے، ہمارے زمانے کے شاید سب سے بے مثل ناول نگار گابرئیل گارسیا مارکیز نے ناول کو کسی مینی فیسٹو کا بدل قرار دینے کے بجائے اسے 'حقیقت کی شاعرانہ تقلیب' کہا ہے، خفیہ کوڈ میں بیان کردہ حقیقت دنیا کے بارے میں 'ایک قسم کی پہیلی'۔ اس کے الفاظ یہ ہیں کہ ''ناول میں آپ جس حقیقت سے دوچار ہوتے ہیں وہ اصل زندگی کی حقیقت سے مختلف ہوتی ہے۔ اگرچہ اس کی جڑیں اسی میں ہوتی ہیں۔ یہی بات خوابوں کے بارے میں بھی درست ہے۔''

(گابرئیل گارسیا مارکیز منتخب تحریریں، مرتبہ: اجمل کمال، ص538)

قصہ مختصر یہ کہ ناول بہرحال فکشن ہے، سماجی دستاویز نہیں۔ ملیالم ناول کی داستانوی [illegible]ت۔ [illegible]کم محمد بشیر نے اپنے آپ کو ایک معمولی وقائع نویس Humble Chronicher ضرور کہا تھا، ایک ایسا وقائع نویس جو نطشہ کی طرح اس سچائی کا قائل ہے کہ عظیم مسائل سڑکوں پر سوتے ہیں، اور جس کے قصوں میں سب سے زیادہ توجہ طلب عنصر یہ ہے کہ ان میں کرداروں کا باطن اپنی حشر سامانی کے اعتبار سے تاریخ اور ثقافت کی میدان عمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن بشیر نے زندگی کے ہر مظہر کو بہرحال ایک تخلیقی فرد کی آنکھ سے دیکھا تھا۔ کیرالہ کا عام انسان بشیر کے ناولوں میں اپنے معاشرے کی تاریخ نہیں ڈھونڈتا، بلکہ بشیر کی آنکھوں سے اپنے آپ کو دیکھنا چاہتا ہے۔ نرمل ورما نے اپنی ایک گفتگو میں (کتھا کرم कथाक्रम 97 کے افتتاح کی تقریب میں) کہا تھا:

''مجھے ادب کے ٹیڑھے میڑھے راستے سے اپنی صورت حال کے بارے میں جاننے کی کوئی طلب نہیں ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ پھر میں ادب کے قریب کیوں جاتا ہوں؟ اگر مجھے یہ تمام علم جس کے بارے میں اتنی باتیں، اتنے اصول، اتنا غم و غصہ، اتنے تاثرات ظاہر کیے جاتے ہیں۔ اگر میں ان سے متفق ہوتا ہوں اور ان کے اسباب و علل اور ان کا تجزیہ سمجھنے جاننے

کے لیے مجھے دوسرے وسائل سے کہیں زیادہ مدلل اور چھان بین پر مبنی مواد مل سکتا ہے تو میں ایک ادبی جلسے میں جا کر، جہاں کہانی پر، شاعری پر بحث ہو رہی ہے، وہاں مجھے ان موضوعات پر سیکنڈ ہینڈ اطلاعات حاصل کرنے کی کوئی خواہش نہیں — جس دن ہم یہ سمجھ لیں گے کہ ادبی صداقت کا کوئی اور بدل نہیں ہوتا تو اسی دن ہمیں ادب کی ناگزیریت کا پتہ چلے گا— جب تک ہمیں ادب کے substitutes ملتے رہیں گے، ہمیں ادب ہمیشہ ایک ثانوی حیثیت کی چیز محسوس ہوگا۔'' ذرا یاد کیجیے، کامیو نے بیسویں صدی کی پہچان کیا مقرر کی تھی؟ آج کے سیاست زدہ اور جنس زدہ معاشرے میں جہاں کلنٹن اور مونیکا لیونسکی کی کہانی نے تمام کہانیوں کو پیچھے چھوڑ دیا ہے، ہماری ذہنی زندگی میں ناول کا اپنے لیے ایک وسیع المعنی مقام بنا لینا بھی کچھ کم اہم نہیں ہے خیر! یہاں اس بحث میں جانے کی ضرورت نہیں کہ ناول تاریخ اور سماجی علوم یا فلسفے اور نفسیات کا متبادل ہوسکتا ہے یا نہیں۔ دنیا کے بڑے سے بڑے ناول نگار نے بھی شاید ایسا دعویٰ نہیں کیا ہے۔ ٹالسٹائے جس نے تاریخ سے اپنے کردار اخذ کیے اور جس کے کرداروں نے اپنے طور پر بھی تاریخ کو ایک سمت دینے کی کوشش کی یا پریم چند جن کے ناولوں میں زندگی اور فن کی ثنویت کہیں کہیں ختم ہوگئی ہے، یا قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور عبداللہ حسین جنھوں نے ناول کے وکٹورین تصور سے آگے بڑھ کر، مشرق کی بیانیہ روایت کو ایک نئی جہت دی اور اسے ایک اعلا فکری سرگرمی کا ترجمان بنایا— ان سب کے یہاں تاریخ تخلیقی تجربے کے ایک پورے سلسلے سے گزرتی ہے اور بالآخر جو شکل اختیار کرتی ہے، اُسے ہم تاریخ نہیں کہہ سکتے۔ تاریخ کہتے بھی نہیں۔ ہم تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے سیاق میں غالب کی شاعری کو خواہ ایک نئی سطح پر سمجھنے کے جتن کرلیں، مگر صرف نشاۃ ثانیہ کے آثار کی تلاش ہی اس شاعری تک نہیں لے جاتی۔ لکھنے والے کی شخصیت بڑی ہو یا چھوٹی، اس کے وجود کی سچائی سے بڑی کوئی سچائی نہیں ہوتی، جس وقت ہم زندگی کے کسی مظہر کو دیکھ رہے ہوتے ہیں، وہ مظہر بھی ہمیں دیکھ رہا ہوتا ہے اور ہماری ہستی ایک ساتھ دیکھنے اور دیکھے جانے کے تجربے سے گزر رہی ہوتی ہے۔ بلاشبہ آج کی دنیا میں، اپنے ملک، معاشرے، بستی، خاندان میں رہتے ہوئے بہ طور فرد ہم اپنے ماحول کے درجۂ حرارت کو نظرانداز نہیں کرسکتے، مگر اس درجۂ حرارت تک اپنے ماحول کو پہنچانے میں کوئی نہ کوئی حصہ ہمارا بھی تو ہوتا ہے۔ ہماری صورت حال میں اور مغربی معاشرے کی صورت حال میں ایک بنیادی فرق ہماری پسماندگی کے باوجود موجود ہے۔ ہمارے کردار ابھی اس حد تک تنہا، خوف زدہ،

ملاو پرست نہیں ہوئے۔ سال بیلو کی وضع کی ہوئی بڑی اصطلاح میں ہمارے کردار ابھی تنے انا گزیدہ (egodriven) نہیں ہیں۔ ہم میں اور مغرب میں تیزی سے سمٹتی ہوئی دنیا کی عائد کردہ مماثلتوں کے باوجود ابھی شخصی اور اجتماعی مقاصد کا، اقدار کے نظام کا، اخلاقی تصورات کا فرق باقی ہے اسی لیے ہمارے یہاں معمولی سطح کے لکھنے والے بھی حسب توفیق اخلاقی مسئلے میں بھی الجھے رہتے ہیں اور ہندستانی ناول نے مغرب کی کورانہ تقلید کے تجربے سے گزرنے کے بعد بھی اپنی ایک پہچان بنائی ہے۔ یہ پہچان نہ بنتی تو حیرت کی بات تھی۔ ہم تک ہزار رکاوٹوں کے باجود رہت کتھا، کتھاسرت ساگر، پنچ تنتر، جاتک، الف لیلہ کی وراثت پہنچی ہے اور ہمارے وجدان سے اس کا ایک رشتہ استوار ہوا ہے۔ یوں تو ہمارے لیے لکھنے والوں میں، کہانی ٹھونک پیٹ کر کھینچ تان کر ناول بنا دینے کی روش بھی پائی جاتی ہے اور اُن کا دم بہت جلدی پھولنے لگتا ہے، لیکن یہ واقعہ نظر انداز کیے جانے کے قابل نہیں، پریم چند، عزیز احمد، حیات اللہ انصاری، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین اور انتظار حسین نے اپنے ناولوں کے ذریعہ بیانیہ کی ایک ایسی روایت بھی تعمیر کی ہے جس کا حوالہ خود اپنی اجتماعی تاریخ بنتی ہے۔ مگر ہمارے ہند میں افلاس کا کیا علاج کہ حسن شاہ کے قصے کو قرۃ العین حیدر نے پہلے ہندوستانی ناول سے تعبیر کیا تو ہماری ہی صفوں سے ایسے سورما نکل آئے جنھوں نے اس مسئلے کے بعید تر مضمرات پر توجہ صرف کیے بغیر اس اعتراض میں عافیت سمجھی کہ ناول افسانے کے نام پر ہمارے پاس جو کچھ ہے، 'صاحبان انگلستان' کی بخشش ہے۔

اسی رویے نے ناول میں تنوع اور رنگارنگی کے تصور کو بھی ضرب لگائی ہے۔ ایک ترقی پسند نقاد نے 'آخرشب کے ہم سفر' کی اشاعت کے بعد قرۃ العین حیدر پر یہ الزام لگایا کہ وہ ثقافتی ماضی اور تقسیم کے المیے اور اپنے نوسٹلجیا کے دائرے سے نکلنے کی کوشش ہی نہیں کرتیں اور انتظار حسین تو خود ہی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ان کے پاس بس ایک کہانی ہے جسے وہ دہرائے جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے ایک ہی مطلب نکلتا ہے، یہ کہ ان کے تجربوں کی کائنات بہت چھوٹی ہے مگر یہ خیال تو بالزاک نے بھی ظاہر کیا تھا کہ اس کے تمام ناول ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں یہاں مارکیز کے یہ لفظ بھی یاد کیے جانے کے قابل ہیں کہ "ہر ادیب زندگی بھر ایک ہی کتاب لکھتا ہے۔" آخر ان لفظوں کا مطلب کیا ہے سوائے اس کے کہ ہم چاہے جس شخص کا، جس زمانے کا تجربہ بیان کریں۔ دراصل ہم اپنے تجربے کو بیان کرتے ہیں ــــ ناول کی صنف جسے

ایک لکھنے والے نے کسی شہر کی منصوبہ بندی کا عمل کہا تھا ہم اسی عمل کی نوعیت میں لکھنے والے سے روشناس ہوتے ہیں۔ شہر کے حدود میں داخل ہونے کے بعد، اس سے نکلنے کا راستہ حسب توفیق قاری خود تلاش کرتا ہے۔ یہ کام ناول کے مصنف کا نہیں کہ وہ شہر کا خاکہ بھی بنائے اور یہ بھی بتائے کہ اس شہر میں داخل ہونے اور اس سے نکلنے کے راستے کیا ہیں۔ تخلیقی تجربے کے انہی بھیدوں کی بنیاد پر تو تاریخی صداقت اور فنی یا تخلیقی صداقت کے بیچ فرق کی لکیر کھینچی جاتی ہے۔ مارکیز نے جب یہ کہا تھا کہ تخیل کا کام حقیقت کی تخلیق ہے یا یہ کہ تخلیق کا سرچشمہ آخری تجزیے میں حقیقت ہے تو اس سے مراد یہی تھی کہ ناول یا کہانی کے ذریعے جو حقیقت وجود میں آتی ہے وہ ایک سیکنڈ ہنڈ تجربے سے مربوط تو ہوسکتی ہے لیکن بجائے خود سیکنڈ ہنڈ نہیں ہوتی۔ ابھی کچھ روز پہلے مجھے منشی پریم چند کی نرملا پر نظر ڈالنے کی ضرورت پیش آئی۔ اسی سلسلے میں پریم چند سے گہری عقیدت رکھنے والے ایک نقاد کا یہ تجزیہ بھی سامنے آیا کہ نرملا میں ''حقیقت سے جو دوری اور جو رومانیت'' ملتی ہے اس کا سبب یہ ہے کہ اس ناول کی تصنیف کے دوران پریم چند ذہنی، اقتصادی اور جسمانی پریشانیوں کے دور سے گزر رہے تھے اور انھیں پیچش کا مرض لاحق تھا۔ گویا کہ مثبت اور صحت مند رویوں سے معمور ناول لکھنے کے لیے مصنف کا دنیا کی ہر الجھن سے آزاد ہونا اور پہلوان ہونا شاید ضروری ہے—یہ کس قسم کے تخلیقی تجربے اور حقیقت کے کس تصور کی تلاش ہو رہی ہے؟ میں ایک بار پھر مارکیز سے رجوع کرتا ہوں اور اس کا ایک بیان دوہراتا ہوں کہ ''صحافت نے مجھے اپنی کہانیوں کو استناد بخشنا سکھایا۔ مجھے فینٹسی سے نفرت ہے'' یاد رہے کہ یہ بیان ایک ایسے مصنف کا ہے جسے جادوئی حقیقت پسندی (magic realism) کے میلان سے نسبت دی جاتی ہے۔ صحافت سے کہانی کی سند مہیا کرنے میں اور ایک نئی حقیقت وضع کرنے میں کوئی فاصلہ نہیں ہے۔ ذرا قرۃ العین حیدر کی تخلیقی سرگرمی کو قیاس میں لائیے۔ تاریخ مافوق التاریخ، تہذیب، فلسفہ، مذہب، علم الآثار، نفسیات، اساطیر اور مابعدالطبیعیات وقائع، تصوف فنون اور علوم کی دستاویزوں کا ایک ہجوم اکٹھا ہو جاتا ہے جسے قرۃ العین حیدر ایک ناقابل یقین اور عام انسانی بساط سے ماورا قسم کی تخلیقی ذہانت کے ساتھ الٹ پلٹ کر دیکھتی ہیں اور کئی زمانوں، کئی تجربوں، بہت سے کرداروں کی مدد سے ناول کا ایک شہر آباد کرتی ہیں مگر وہ کبھی راستہ نہیں بھولتیں اور بصیرت کی ایک لکیر کھینچتی چلی جاتی ہے یہ فیضان کے اس سرچشمے کا انعام ہے جو موضوع اور مصنف کی یکجائی کے بغیر ہاتھ نہیں آتا۔ پھر (بہ قول مارکیز) ''موضوع اور مصنف

دونوں ایک دوسرے کو مہمیز دیتے ہیں اور لکھنے والے پر ایسی باتیں کھلنے لگتی ہیں جو کبھی اس کے وہم و گمان میں بھی نہ آئی تھیں۔''

حاصل کلام یہ کہ ناول تاریخ کا نہیں بلکہ لوکاچ کی وضع کردہ اصطلاح میں تاریخی شعور (یا وژن) کا سفیر اور تاریخ کو وقف کی ہوئی انسانی تخلیق ہے۔ اسی لیے آج قدیم رزمیوں کی روایت اور ورثے کو اگر کسی ادبی صنف نے سنبھال رکھا ہے تو وہ ناول ہے، معاصر ادب کی میزان اور (بھیشم ساہنی کے خیال میں) اس کا سب سے زیادہ اعتبار کے لائق رفتار پیما۔ ناولوں، قوموں اور علاقوں کی تاریخ (یہ بات میں اپنی عالمی پہچان (global identity) پر اترانے والے کسی ادیب (رشدی) کے بجائے ایک موثر، طاقت ور علاقائی پہچان کی جستجو اور قیام میں سرگرم ناول (مہاشیوتا دیوی، کرشنا سوبتی، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، انتظار حسین کو ذہن میں رکھ کر کہہ رہا ہوں) ایک گہرے علامتی رشتے میں پروئی ہوئی۔ مقام اور وقت کے ایک خاص سیاق میں ہم اُسے پڑھتے ہیں اور اس کی معنویت کا تعین کرتے ہیں۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ اپنے زمان اور مکان سے کٹ کر ناول نہ تو لکھا جا سکتا ہے نہ ہماری حسیت میں کوئی پائدار جگہ بنا سکتا ہے، مگر جب کہ ہم عصر ناولوں کے جائزے میں ایک نقاد اور مبصر (میناکشی مکرجی) نے کہا تھا۔ بے شک ثقافتوں کے پس منظر میں کسی بیانیے کا ظہور ہوتا ہے، مگر اسی کے ساتھ ساتھ وہ ثقافت بھی اپنے استحکام اور اپنی توسیع اور تعبیر کے لیے کسی بیانیے کی محتاج ہوتی ہے۔ ہماری موجودہ معاشرتی اور سماجی صورت حال، بکھرتی اور مدھم پڑتی ہوئی ثقافتی پہچان بھی اس احساس ضرورت سے عاری نہیں ہے۔ گویا کہ گھوم پھر کر میں دوبارہ اروندھتی رائے کی اس بات پر واپس آتا ہوں جس سے ان معروضات کا آغاز ہوا تھا اور پھر وہی لفظ دہراتا ہوں کہ —

''آیئے ہم پھر اپنے اپنے کردار اٹھائیں، اپنے رد کردہ لباس پہنیں اور اس المناک سیکنڈ ہینڈ کھیل (ہیروشیما اور ناگاساکی کے بعد یہ تو کہا جا سکتا ہے) میں (پھر سے) اپنے مکالمے ادا کریں۔

○

(تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ: شمیم حنفی، سنہ اشاعت اوّل 2003، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 6)

اخلاق اور ناول

فن کا فریضہ یہ ہے کہ انسان اور اس کے گرد و پیش پائی جانے والی کائنات کے مابین جو ربط موجود ہے، اس کا ایک زندہ لمحے میں انکشاف کرے۔ چونکہ نوع انسانی قدیم روابط کے رنج و محن میں ہر لحظہ جدوجہد کرتی رہتی ہے، اس لیے فن ہمیشہ وقت کے ادوار سے آگے ہوتا ہے جو خود زندہ لمحے سے منزلوں پیچھے ہوتے ہیں۔

جب وَین گوخ سورج مکھی کے پھول کی تصویر کشی کرتا ہے تو وہ اپنی ذات (بطور انسان) اور سورج مکھی (بطور پھول) کے درمیانی رابطے کو، جو وقت کے اُس دھڑکتے لمحے میں روشن ہوتا ہے، منکشف کرتا ہے یا مکتسب۔ اس کی تصویر محض سورج مکھی کی نمائندگی نہیں کرتی۔ ایسی صورت گری تو وَین گوخ سے کہیں زیادہ مکمل طور پر ایک کیمرہ انجام دے سکتا ہے۔

کینوس پر جو دکھائی دیتا ہے، وہ ایک تیسری چیز ہے، کاملاً غیر مجسم اور ناقابلِ توضیح، خود سورج مکھی اور وَین گوخ کی مشترک پیداوار۔ کینوس پر جو نمایاں ہوتا ہے، وہ کینوس اور رنگ و روغن کے ساتھ کوئی نسبت نہیں رکھتا ہے نہ وین گوخ کے ساتھ بطور انسان کے، نہ سورج مکھی کے ساتھ بطور ایک نباتیاتی وجود کے۔ آپ اس صورت کا وزن یا پیمائش نہیں کر سکتے۔ نہ اس کو بیان کر سکتے ہیں۔ سچ پوچھیے تو سمت رکھنے والی فضا میں سرے سے اس کا وجود ہی نہیں ہوتا، بلکہ اس چوتھی سمت میں ہوتا ہے جو بہت کافی بحث کا موضوع بن چکی ہے۔

یہ اس ربطِ کامل کا انکشاف ہے جو ایک خاص لمحے میں ایک انسانی اور سورج مکھی کے ایک پھول کے درمیان پیدا ہوا ہے۔ یہ نہ تو آئینے کے اندر کا انسان ہے، نہ آئینے کے اندر کا پھول، نہ اوپر نہ نیچے، نہ آر پار، یہ ہر چیز کے درمیان چوتھی سمت میں واقع ہے۔

انسان اور اس کے ہر طرف موجود کائنات کے درمیان جو ربطِ کامل ہے وہ خود نوع انسان کی زندگی ہے، اس میں سمت کی ابدیت اور کمال پایا جاتا ہے۔ پھر بھی یہ آنی و فوری ہے۔

انسان اور سورج مکھی دونوں ایک نیا ربط پیدا کرنے کے دوران لمحے کے پار بہت دور چلے جاتے ہیں۔ سب چیزوں کا درمیانی ربط روز بروز بدلتا رہتا ہے، تغیر کی نازک دُزدیدگی کے ساتھ۔ لہٰذا فن جو ایک ربطِ کامل کو منکشف یا مکتسب کرتا ہے، دائم تازہ رہے گا۔

یہ بھی کہ جو چیز ربطِ خاص کی ہے سمت فضا میں موجود ہوگی، موت اور زندگی، فنا اور بقا سے بے نیاز ہوگی۔ جب ہم کہتے ہیں فن کے یہ نمونے زندگی کے ماوراء ہیں۔ لہٰذا موت کے بھی ماوراء ہیں۔ ان سے ہمارے اندر یہی احساس پیدا ہوتا ہے۔ لازماً ہمارے اندر کوئی ایسی چیز بھی ہونی چاہیے جو زندگی اور موت کے ماوراء ہو، اس لیے کہ جو احساس ہمارے اندر آشوری ببر شیر کو یا مصری شہباز کے سر کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے، وہ ہمارے لیے بے پناہ قدر و قیمت کا حامل ہے۔ جس طرح وقت کے آغاز سے لے کر اب تک انسان کے لیے شام کا ستارہ ذی قیمت رہا ہے کیونکہ وہ بھی رات اور دن کے درمیان ربط خالص کی چنگاری ہے۔

سوچیے تو معلوم ہوتا کہ ہماری زندگی اس ربطِ خالص پر مشتمل ہے جو ہم اپنی ذات اور اپنے آس پاس موجود کائنات کے درمیان دریافت کرتے ہیں۔ یوں میں اپنی 'روح کی نجات' حاصل کرتا ہوں۔ اس ربط کی تکمیل کر کے جو میرے اور ایک شخصِ دیگر کے درمیان، میرے اور دوسرے لوگوں کے درمیان، میرے اور میری قوم کے درمیان، میرے اور نسلِ انسانی کے درمیان، میرے اور حیوانوں کے درمیان، میرے اور درختوں کے درمیان، میرے اور دھرتی کے درمیان، میرے اور آکاش اور ستاروں کے درمیان، میرے اور چاند کے درمیان موجود ہے۔ چھوٹے اور بڑے خالص رابطوں کا ایک لامحدود سلسلہ، آسمان کے ستاروں کی طرح، جو ہم سب کے لیے ابدیت کو عمل میں لاتا ہے۔ میں اور وہ شہتیر جو میں چیرتا ہوں، قوت کے وہ خطوط جن پر میں چلتا ہوں، اور وہ آٹا جو میں روٹی کے لیے گوندھتا ہوں، میں اور وہ حرکت جس کے ساتھ میں لکھتا ہوں، میں اور وہ سونے کا ٹکڑا جو میرے پاس ہے، ہم جان لیں تو یہی ہماری زندگی اور یہی ہماری ابدیت ہے، نازک اور مکمل ربط جو میرے اور ہر سمت موجود کائنات کے درمیان پایا جاتا ہے۔

اور اخلاق وہ نازک، ہر لحظہ لرزتا اور بدلتا ہوا توازن ہے جو میرے اور ہر سمت موجودہ کائنات کے درمیان ہے، جو ایک سچا ربط پیدا ہونے سے پہلے وجود میں آتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔

یہیں سے ہمیں ناول کا حسن اور اس کی عظیم قدر و قیمت دکھائی دے سکتی ہے۔ فلسفہ،

مذہب، سائنس۔ یہ سب اشیاء کو میخ کوب کرنے، ان پر کیل ٹھونکنے میں مصروف ہیں تاکہ کوئی مستحکم توازن اور تعادل پیدا کرسکیں۔ مذہب اپنے میخ کوب خدا کے ساتھ جس کا فرمان! یہ امر ہے، یہ نہی ہے۔۔۔ ہر مرتبہ کاری ضرب لگاتا ہے۔ فلسفہ اپنے بندھے ٹکے خیالات کے ساتھ، سائنس اپنے اصولوں کے ساتھ۔ یہ سب تمام کے تمام وقت کے ہر لمحے میں کسی نہ کسی پیڑ پر ہمیں میخ کوب کردینا چاہتے ہیں۔

مگر ناول؟ نہیں۔ ناول اس ربطِ باہم کی جو انسان نے دریافت کیا ہے سب سے اونچی مثال ہے۔ ہر چیز اپنے وقت اور مقام پر، اپنے دائرۂ احوال میں درست ہے اور اپنے وقت، مقام اور دائرۂ احوال سے باہر غلط ہے۔ اگر آپ ناول میں کسی چیز کو میخ کوب کرنا چاہیں تو کیا ہوگا؟ یا تو ناول قتل ہو جائے گا یا پھر اٹھ کر میخ کو بھی ساتھ لے کے چل پڑے گا۔

ناول میں اخلاق، توازن کی لرزتی ہوئی ناپختگی کا نام ہے۔ جب ناول نگار ترازو کے ایک پلڑے کو انگوٹھے سے دبا دیتا ہے تاکہ توازن کو اپنے ترجیحی میلان کی جانب جھکا دے تو یہ حرکت خلافِ اخلاق ہوگی۔

جدید ناول سب سے زیادہ ضدِ اخلاق کی طرف مائل ہے۔ جب ناول نگار اپنے انگوٹھے کے ساتھ پلڑے کے اوپر بوجھل سے بوجھل دباؤ ڈالتا ہے، یا تو محبت، خالص محبت کی جانب یا پھر بے لگام آزادی کی جانب۔

اصولی طور پر، ناول خلافِ اخلاق نہیں ہوتا کیونکہ ناول نگار کسی بھی نمایاں خیال یا مقصد کا حامل ہوسکتا ہے۔ بداخلاقی ناول نگار کی بے بسی یا غیر شعوری میلان میں پائی جاتی ہے۔ محبت ایک عظیم جذبہ ہے مگر آپ ناول لکھنے چلیں اور اس عظیم میلانِ محبت کے پنجے میں گرفتار ہو جائیں، یہاں تک کہ محبت کا جذبہ آپ کے لیے زندگی کی آخری انتہا اور اہم ترین مقصد بن کر رہ جائے تو آپ ایک خلافِ اخلاق ناول لکھیں گے۔

کیونکہ کوئی جذبہ آخری نہیں ہوتا، نہ بطورِ خود زندگی کا واحد مقصد۔ تمام جذبات ایک زندہ ربط کے اکتساب میں کام آتے ہیں، ایک فردِ بشر کا دوسرے فردِ بشر کے ساتھ، کسی مخلوق یا کسی شے کے ساتھ ربطِ خالص ان کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ تمام جذبات، نفرت اور محبت، غصہ اور دردمندی سمیت ان دو شخصوں کے درمیان جو کسی قابل ہوں، مضطرب اور غیر مستحکم توازن کو درست کرنے کے لیے ہوتے ہیں۔ اگر ناول نگار ترازو کے پلڑے میں اپنا انگوٹھا دبا دے۔

محبت اور دردمندی کے لیے، شیرینی اور شانتی کے لیے، تو وہ خلافِ اخلاق عمل کا مرتکب ہوتا ہے۔ وہ ربطِ خالص کے امکان کو یا بے داغ ارتباط کو اس طرح پیش کرتا ہے جیسے کہ یہی ایک چیز اہمیت رکھتی ہو، اور جیسے ہی اس کا انگوٹھا الگ ہوتا ہے تو ایک خوفناک ردِعمل، نفرت، حیوانیت، ظلم اور تباہی کی صورت میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔

زندگی کچھ ایسے بنی ہے کہ اضداد ترازو کے کانپتے ہوئے مرکز کے آس پاس پیہم حرکت میں رہتے ہیں۔ والدین کے گناہ پلٹ کے بچوں کے سر آتے ہیں اور اگر والدین ترازو کو محبت، امن اور تولید کی طرف جھکا دیں تو تیسری یا چوتھی نسل میں جا کر ترازو بڑی تندی کے ساتھ اپنی سمت بدل دیتی ہے، نفرت، غصہ اور تباہی کی جانب۔

اور فن کی تمام ہیئتوں سے بڑھ کر، ناول سب سے زیادہ اس بات کا متقاضی ہے کہ ترازو کانپتا اور تھرتھراتا رہے۔ 'میٹھا میٹھا' ناول 'لہو اور طوفان' والے ناول کی نسبت زیادہ کھوٹ بھرا اور اس لیے زیادہ ضد اور اخلاق ہوتا ہے۔

اسی طرح چست و چالاک اور چپٹا، نک چڑھا ناول بھی جو کہتا ہے کہ تم کچھ بھی کر لو کوئی فرق نہیں پڑے گا کیونکہ ایک چیز اتنی ہی بھلی ہے جتنی کوئی اور چیز۔ اور تجبّی بھی اس حد تک 'زندگی' ہے جس حد تک کوئی دوسری شے۔

اس سے تو ساری بات ہی برباد ہو جاتی ہے۔ کوئی کام اس لیے زندگی نہیں ہوتا کہ کوئی شخص اسے کرتا ہے۔ یہ بات فنکار کو پوری طرح معلوم ہونی چاہیے۔ ایک معمولی بنک کا کلرک ایک عام سی ٹوپی خریدتے ہوئے کسی طرح بھی زندگی کا مظہر نہیں۔ یہ تو محض جینا ہے۔ شام کے روزمرہ کھانے کی طرح ٹھیک ٹھاک مگر زندگی ہرگز نہیں۔

زندگی سے ہماری مراد ہے ایک ایسی تابناک شے جو سمتِ چہارم کی خصوصیت رکھتی ہو۔ اگر بنک کا کلرک اپنی ٹوپی کے بارے میں سچ مچ کے اشتہا انگیز جذبات رکھتا ہو، اگر وہ اس کے ساتھ ایک زندہ ربط قائم کر لے اور نئی ٹوپی پہن کر دکان سے باہر نکلے تو خود کو ایک نیا آدمی محسوس کرے، جیسے روشنی کا ہالہ اس کے گرد ہو، تب یہ زندگی ہے۔

اسی طرح قحبہ کے بارے میں۔ اگر ایک آدمی اس کے ساتھ ایک زندہ ربط قائم کر لیتا ہے، چاہے ایک لمحے کے لیے کیوں نہ ہو، تو یہ زندگی ہے۔ مگر ایسا نہ ہو تو محض پیسہ ہے اور ایک مشینی ضرورت، زندگی نہیں بلکہ ذلت اور زندگی سے غداری۔

اگر ایک ناول حقیقی اور گہرے روابط کا انکشاف کرتا ہے تو ایک اخلاقی کارنامہ ہے، چاہے یہ روابط کسی چیز پر مشتمل ہوں۔ اگر ناول نگار اس ربط کا بجائے خود احترام کرتا ہے تو ایک بڑا ناول پیدا ہوگا۔

مگر ایسے بہت سے روابط ہیں جو حقیقی نہیں ہوتے۔ جب (ودستوژیفسکی کے) 'جرم و سزا' کا آدمی چھ پنس کے لیے ایک بڑھیا کا قتل کرتا ہے تو بطور واقعہ چاہے اتنا ہی کافی ہو مگر یہ اتنا حقیقی محسوس نہیں ہوتا۔ قاتل اور بڑھیا کے درمیان توازن ختم ہو چکا ہے۔ اب تو محض ابتری باقی ہے۔ یہ واقعہ سہی مگر کسی بھی زندہ معنوں میں اس کو 'زندگی' نہیں کہا جا سکتا۔

دوسری طرف مقبول عام ناول، قدیم روابط کا 'پس خرابہ' ہمارے آگے پروس دیتا ہے۔ مثلاً 'بہار دور نہیں' (پہلی جنگ عظیم کے بعد کا ایک اُمید پرستانہ ناول جو دو ایک سال بہت مقبول ہوا تھا) — قدیم فرسودہ روابط کو کھانے کی میز پر سجا دینا بد اخلاقی ہے۔ رافیل ایسا شاندار مصور بھی ان روابط کو جو پہلے سے تجربے میں آ چکے ہیں، نئے اور زرق برق لباس میں ملبوس کر کے پیش کرنے کے سوا کچھ نہیں کرتا اور اسی سے جسم کی حریصانہ لذت پیدا ہوتی ہے۔ شہوت رانی اور نفس پرستی میں لم لگانے کی حسرت۔ صدیوں سے لوگ اپنی مثالی طور پر شہوت انگیز عورت کے بارے میں کہتے آئے ہیں "وہ تو رافیل کی کوئی تصویر لگتی ہے" ابھی حال ہی میں عورتوں نے اس خراجِ تحسین کو اپنی توہین سمجھنا شروع کیا ہے۔

ایک نیا ربط، ایک نیا رشتہ، ہاتھ آتے ہوئے کسی قدر تکلیف دہ محسوس ہوتا ہے۔ ضروری ہے کہ اس میں تھوڑی بہت تکلیف ہو کیونکہ نئے ربط کا مطلب ہی قدیم روابط کے ساتھ کشمکش اور ان کی معزولی ہے اور پھر کم سے کم زندہ چیزوں کے درمیان مطابقت مبارزت کے بغیر پیدا نہیں ہوتی۔ طرفین میں ہر کسی کے لیے لازم اور ناگزیر ہے کہ خود کو دوسرے میں تلاش کرے۔ اور اس سے دریغ نہ کیا جائے۔ جب طرفین میں ہر کوئی اپنے آپ کا مطلقاً متلاشی ہو تو یہ لڑائی مرنے مارنے پر ختم ہوتی ہے۔ یہ اس چیز کے بارے میں درست ہے جسے 'ہیجان' کہتے ہیں۔ اس کے برعکس جب طرفین میں سے کوئی ایک، دوسرے سے دب جائے تو اس کو 'ایثار' کا نام دیا جاتا ہے اور اس کا مطلب بھی موت ہے۔ (مارگریٹ کنیڈی کی) 'باوفا جل پری' اٹھارہ مہینے کی باوفائی سے اسی لیے جانبر نہ ہو سکی۔

باوفائی جل پری کی فطرت میں نہیں۔ اسے اپنے جل پری پن کے ساتھ وفادار ہونا

چاہیے تھا اور یہ کوئی مردانگی نہیں کہ کسی کا ایثار قبول کرلیا جائے۔ اس لیے مرد کو بھی اپنی مردانگی محفوظ رکھنی چاہیے تھی۔

تاہم ایک تیسری چیز بھی ہے جو ایثار بھی نہیں اور موت کی حد تک لڑائی بھی نہیں: جب طرفین ایک دوسرے کے درمیان حقیقی ربط تلاش کرتے ہیں۔ دونوں کا اپنے آپ سے صادق ہونا لازمی ہے، اسے اپنے مردپن کے ساتھ اور اُسے اپنے عورت پنے کے ساتھ اور باہمی ربط کو بطورِ خود نمو پذیر ہونے دینا۔ اس کا مطلب، سب چیزوں سے بڑھ کر دلیری ہے اور پھر ضبط۔ دلیری اپنے اندر اور دوسرے کے اندر موجود زندگی کے دباؤ کو تسلیم کرنا ہے اور ضبط، جہاں تک ہوسکے، اپنے آپ کو حد سے آگے نہ بڑھنے دینا۔ دلیری کہ جب کوئی حد سے بڑھ جائے تو خود ہی اس بات کو تسلیم کرلے اور رونے جھینکنے نہ بیٹھ جائے۔

بدیہی طور پر، کوئی سچ مچ کا نیا ناول پڑھنے سے کسی نہ کسی حد تک تکلیف ضرور ہوگی۔ ردّ و قبول کی کشمکش پیش آتی ، ہے گی اور سخت مقابلہ ہوگا۔ ایسے ہی نئی مصوری اور نئی موسیقی کے ساتھ بھی ہوتا ہے، ان کی حقیقت کا فیصلہ ؛س بات سے ہونا چاہیے کہ وہ کس حد تک مقابلے کی حس بیدار کرتے ہیں اور کس حد تک بالآخر سپردگی اختیار کرنے پر مجبور کردیتے ہیں۔

نوعِ انسانی کے لیے اوّلیں اہمیت اس عظیم رابطے کی ہے جو مرد و زن کے مابین پایا جاتا ہے۔ مرد کا مرد سے رابطہ، عورت کا عورت سے اور بچے کا ماں باپ سے، یہ سب رابطے ہمیشہ ثانوی اور تائیدی رہیں گے۔

اور مرد و زن کا درمیانی رابطہ ہمیشہ بدلتا رہے گا اور انسانی زندگی کے معجزے کے لیے اسے ایک ہر دم نئی اور مرکزی کلید کی حیثیت حاصل رہے گی۔ زندگی کے لیے خود یہ رابطہ ہی ایک جاندار مرکزی کلید ہے مگر یہ اہمیت اکیلے مرد کو حاصل نہیں، نہ اکیلی عورت کو، نہ بچوں کو جو اس ربط سے جنم لیتے ہیں، بطور ایک ضمنی چیز کے۔

یہ سوچنا بے حاصل ہے کہ آپ مرد و زن کے اس رابطے پر کوئی ٹھپہ لگا سکیں تاکہ یہ 'وضعِ موجود' کا جز بنا رہے۔ آپ ایسا نہیں کرسکتے۔ اس سے تو آپ دھنک پر یا بارش پر ٹھپہ لگانے کی کوشش کر دیکھیں۔

جہاں تک 'پیار کے بندھن' کا تعلق ہے تو اسے دھرا رہنے دیجیے جب تک گھس نہ جائے یہ کہنا بیہودگی ہے کہ مرد و زن مجبور ہیں کہ ایک دوسرے سے محبت کریں۔ مرد و زن ایک نازک

اور متغیر طریقے سے دائمی طور پر باہم مربوط ہیں اور ان کو کسی بندھن سے باندھنے کی قطعی ضرورت نہیں۔ اخلاق صرف یہ ہے کہ مرد اپنے مردپن کے ساتھ صادق ہو، اور عورت اپنے عورت پنے کے ساتھ اور دونوں اپنے ربط کو خود ہی متشکل ہونے دیں، جملہ احترام کے۔ کیونکہ دونوں کے لیے یہی زندگی ہے۔

ہم با اخلاق ہونا چاہیں تو اس بات سے ہمیں پھر بھی پرہیز کرنا ہوگا کہ ہم کسی چیز کے آر پار میخیں ٹھونکتے پھریں، ایک دوسرے کو یا تیسری چیز، ربطِ باہم کو، جو ہمیشہ کے لیے ہم دونوں کا مشترک سایہ ہے۔ قربانی کی ہر صلیب کو پانچ میخوں کی ضرورت پڑتی ہے، چار چھوٹی اور ایک بڑی، اور ان میں سے ہر ایک نفرت کا نشان ہے مگر جب آپ خود رابطے کو ہی میخ کوب کردیں اور اس پر 'شاہِ یہود' لکھنے کی بجائے 'محبت' کا لفظ لکھ دیں تو پھر آپ بے شک میخوں پر میخیں ٹھونکتے چلے جائیں۔ (ربطِ خالص کو) یسوع مسیح نے روح القدس کا نام دیا تھا جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آپ اس کی دُم بھی نہیں پکڑ سکتے۔

ناول ایک وسیلۂ کامل ہے، ہم پر ہمارے زندہ روابط کی پیہم بدلتی ہوئی قوسِ قزح کو منکشف کرنے کا۔ ناول زندہ رہنے میں ہماری مدد کرسکتا ہے، ایسے جیسے کوئی اور چیز نہیں کرسکتی۔ کوئی ناصحانہ صحیفہ تو ہرگز نہیں اگر ناول نگار اپنے انگوٹھے کو ترازو کے پلڑوں سے باہر رکھے تو۔

مگر جب ناول نگار کا انگوٹھا پلڑے کے اندر ہوتا ہے تو ناول، مرد عورت دونوں کے لیے ایک بے نظیر فسادِ باطن کا ذریعہ بن جاتا ہے جس کا مقابلہ کوئی چیز کرسکتی ہے تو شاید (وکٹوریائی دور کی) 'راہ دکھا، ہمدرد روشنی' قسم کی مناجاتیں جن کے دم سے موجودہ نسل کی ہڈیوں کا گودا تک سڑنے لگ گیا ہے۔

(یہ مقالہ پہلی بار دسمبر 1925 میں اس وقت کے مشہور ادبی انتخاب 'کیلنڈر آف ماڈرن لیٹرز' میں شائع ہوا۔ اب متفرق تحریروں کے مجموعے Phoenix اور انتھنی بیل کے 'انتخاب نقدِ ادب' میں شامل ہے۔)

○

(فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)، ترجمہ، توضیحات، تعارف: مظفر علی سید، سنہ اشاعت: 1986،
ناشر: مکتبہ اسلوب، پوسٹ بکس 2119، کراچی 18)

ناول (ادب) بحثیت ابلاغ

ناول حقیقت کی ایسی ترجمانی کرتا ہے کہ اس پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔ اس کی اس خصوصیت کی بنا پر اس کے سحر و افسوں کو اخلاقی اور جمالیاتی لحاظ سے ناپسندیدہ قرار دیا جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ادب کی ایک خاص صنف میں بنیادی طور پر کوئی غیر فطری اور غیر صحت مند عنصر ہے، جو قاری کو اپنے وجود سے بلکہ اپنے گرد و پیش سے بے خبر کر دیتا ہے۔ ناول پڑھنے کے انہماک کا یہی نتیجہ ہوتا ہے۔ اسی بنا پر مارکسی نقاد بھی یہ دلیل لاتے ہیں کہ ناول صحیح ابلاغ نہیں ہے۔

بنجامن (Benjamin) کا نظریہ یہ ہے کہ داستان گوئی اصلاً داستان گو اور سامع کے درمیان زبانی اور سماجی تعامل کا نام ہے اور ایک مصنف جو اپنی تنہائی میں ناول لکھتا ہے اور ایک قاری دوسری جگہ اس کو پڑھتا ہے دونوں باتوں میں فرق ہے اس لیے اس کا خیال ہے کہ ”ناول کے رواج سے تجربے کے ابلاغ میں فرق آ گیا ہے۔“

زمانہ قریب میں ناول نویسی کے فن پر بڑے حملے ہوئے ہیں۔ ناول کی وہ صنف جسے کلاسیکی حقیقت پسند ناول کہا جاتا ہے، اس بنا پر معیوب سمجھا جاتا ہے کہ اسے ابلاغ کا اصلی ذریعہ نہیں تصور کیا جاتا، بلکہ ایک نظریہ اور جبریہ خیال کا وسیلہ جو تہذیبی سطح پر صنعتی سرمایہ داری کے عمل کا عکاس ہو کر قارئین کو محض انفعالی صارفین کا درجہ دیتا ہے۔ بجائے اس کے کہ قاری کو غیر فطری حالت سے چھٹکارا دلائے وہ اس حالت کو انھیں فطری اور معمولی باور کراتا ہے۔

کلاسیکی ناول کے بالمقابل شعوری لہر (stream of consciousness) کے ناولوں میں واقعات کی کثرت نہیں ہوتی بلکہ واقعات اسٹیج کے باہر انجام پاتے ہیں۔ بجائے اس کے کہ ان کی عکاسی براہ راست کی جائے ان کو اپنی یادوں میں دیکھا جاتا ہے۔ ورجینیا وولف کے

الفاظ میں ''باطن کا وہ شعلہ جو ذہن میں کوندے کی طرح لپکتا ہے اس کے جلنے بجھنے کی کیفیت کو صفحۂ کاغذ پر مرتسم کرنا، بہ نسبت غیر معمولی تجربات کے بیان کرنے سے معمولی تجربات بیان کرنا زیادہ اثر انگیز ہوتا ہے مثلاً پیدل راستہ چلتے ہوئے، کھانا پکاتے ہوئے، موزہ بنتے ہوئے۔''

شعوری لہر کے ناولوں کا رواج انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں ہوا۔ اس کا سبب مغربی ممالک کی ثقافت کا وہ زبردست رجحان تھا جو عقلی علوم کی بنا پر وجود میں آیا تھا۔ اعمال و اشیاء کی ایک معروضی دنیا ہے جو عقل عمومی کے مطابق ہمیں چار سو نظر آتی ہے مگر اس رجحان کی رو سے حقیقت کو خارجی عالم میں دیکھنے کے بجائے سوچنے والے انفرادی موضوعات میں دیکھی جاتی تھی۔ چنانچہ جب ادیب اپنے طور پر حقیقت کی اختراع کرنے لگا تو پھر دوسروں کی حقیقت نمائی سے مطابقت ظاہر کرنے میں اس کو مشکل پیش آنے لگی۔ اگر جدید ناول کو ابلاغ کی ایک شکل کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ مگر بات یہ ہے کہ اکثر ابلاغ دراصل ابلاغ نہیں ہوتا بلکہ ابلاغ کی پیچیدگی ہوتی ہے یا یہ اقرار کہ ابلاغ ناممکن ہے ناولوں میں سے مصنف کی دخل اندازرائے یا آواز کو نکال دینے کے لیے جدید ناول نگاروں کی دلیل یہ تھی کہ وہ (حالانکہ ناول نگار کی رائے بصیرت اعتماد اور عقلی توجیہ پر مبنی ہوتی ہے) ہمارے تجربے کے خلاف ہے اس لیے کہ زندگی قاعدے کی پابند نہیں۔ وہ بکھری ہوئی بے معنی اور بے مقصد ہے۔ کلاسیکی حقیقت پسند ناول کو کم حقیقت پسند کہا جانے لگا نیز کہا جانے لگا کہ زبان و بیان کے تقاضوں پر زندگی کے حقائق کو قربان کر دیا جاتا ہے۔ اپنے ایک مضمون میں ورجینیا وولف لکھتی ہیں ''اگر کوئی مصنف دستور سے بے نیاز ہو کر صرف اپنے احساسات کو بنیاد بنا کر لکھتا ہے تو نہ پلاٹ رہ جائے گا نہ المیہ نہ عشق محبت کی چاشنی نہ رنج و غم کا مزا۔ یہ تمام مروجہ اسلوب کی دین ہے۔'' اس کے نزدیک افسانوں میں یہ صنعت مطلوب ہے کہ وہ تجربات کے ذرے ذرے کو صیغۂ تحریر میں لائے۔ تجربہ کے ذرات جس طرح ذہن پر گرتے ہیں اس ترتیب سے ان کو مندرج کرے۔ ہر منظر یا واقعہ جس طرح کہ شعور پر اثر انداز ہو اسی طرح پیرایۂ بیان میں آئے۔ ایسا بیانیہ خاکہ کتنا ہی بے تکا اور بے ربط معلوم ہو مگر حقیقت کا سراغ اس میں مل جائے گا۔

معلوم ہوا کہ جدید ناول اس فلسفے کو صحیح تسلیم کرتا ہے جسے سولپسزم (Solipism) کہا جاتا ہے۔ جس کی ایک دلیل یہ ہے کہ میں صرف ایک ہی بات حتمی طور پر جانتا ہوں کہ میرا وجود میرے تفکر کی بنا پر ہے۔ اس فلسفے کی دلیل پر والٹر بنجامن کی تنقید جو اس نے حقیقت پسند ناول کے ضمن

ہیں کی تھی بہت صحیح معلوم ہوتی ہے کہ ایسا فن داستان گوئی کے تخیل سے دور ہے۔ ایک دوسرا مارکسی نقاد ہنگرین جارج لوکاچ جدید افسانہ پر یہ اعتراض کرتا ہے کہ ''ان مصنفین کے نزدیک انسان فطرتاً تنہا، میل جول سے بیزار اور تاریخ پر اثرانداز ہونے کے ناقابل ہے۔''

جدید افسانہ کے متعلق یہ عام شکایت ہے کہ وہ اپنے مافی الضمیر کا صاف صاف ابلاغ نہیں کرسکتا۔ وہ ایک چیستاں ہے۔ وہ مخصوص افراد اور اونچے لوگوں کے لیے ہے۔ جدید ناول کے دفاع میں کبھی فکشن کی انھیں خصوصیات کا ذکر کیا جاتا ہے یعنی پیچیدگی اور مشکل پسندی، ان کے نزدیک یہ 'انقلاب حرف' سیاسی انقلاب سے زیادہ اہم ہے۔ جیمز جوائس (James Joyce) کی یولیسس (Ulysses) پڑھتے ہوئے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم جس دنیا میں رہ رہے ہیں وہ ہمارے آباواجداد کی دنیا نہیں بلکہ ایک گھڑی ہوئی دنیا ہے۔ الفاظ سے گھڑی ہوئی دنیا۔ ایسا ہی خیال ایک دوسرے نقاد گیبریل جوسی پوریس (Gebriel Josiporice) کا ہے جو لکھتا ہے۔ ''ناول نویسوں یہ ادعا کہ وہ اپنے ناولوں میں حقیقی دنیا کی عکاسی کرتے ہیں اور یہ سمجھنا کہ وہ اپنے احساسات کا ابلاغ براہِ راست قاری تک کرسکتے ہیں محض خودفریبی ہے۔'' اسی کو Kirkegaard کہتا ہے انجانے میں Solipxism کا شکار ہونا۔ مگر میں سمجھتا ہوں کہ ای۔ ایم۔ فاسٹر۔ ڈی ایچ لارنس، ارنسٹ ہیمنگوے، ایولین واگ اور گراہم گرین نے جو فکشن لکھے ہیں ان میں بیسویں صدی کے اخلاقی اور فلسفیانہ بحران کے احساس کی بلیغ ترجمانی کی ہے اور حقیقت پسندی کے طریق سے بیشتر گریز نہیں کیا ہے۔ ہمارے آج کے تجرباتی افسانوں میں جنھیں جدید تر (Modernist) کہا جاتا ہے یہی نہیں کہ ان میں مصنفانہ دخل انداز عنصر موجود ہے بلکہ زیادہ مبالغہ آمیز شکل میں پایا جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ بحیثیت ادبی صنف کے ناول میں تسلسل زیادہ پایا جاتا ہے بہ نسبت بے ربطی کے۔

آجکل مبنی بر شعور جس جدید ناول کا چرچا ہے اس کی یہ صفت اکثر کہی جاتی ہے کہ وہ کہنے سے زیادہ ''دکھانے'' کو اہمیت دیتا ہے۔ مگر یہ محض ایک بات ہے۔ تحریری زبان سوائے تحریر کے اور کیا دکھا سکتی ہے۔ بیان سوائے بیان کے کیا ظاہر کرسکتا ہے۔ زبان کوئی تصویری نشان نہیں جس میں اشارہ مشار الیہ کے مماثل ہو بلکہ وہ ایک علامت ہے جس میں ظاہر اور مظہر کا رشتہ قانون کا پابند نہیں۔ شعوری ہر صنف کے ناول ذہنی عمل کو یوں دکھاتے ہیں کہ بجائے مصنفانہ وضاحت کے وہ ایک دوسری قسم کا بیان پیش کرتے ہیں۔ جدید ناولوں میں بھی قدیم داستان

گوئی کی جھلک ملتی ہے گویا ابلاغ کی فردوس گم شدہ مل جائے۔ حتیٰ کہ سامیول بیکٹ کے ناولوں میں بھی جس نے یہ ثابت کرنے کی انتہائی کوشش کی ہے کہ کسی کو کوئی چیز کسی بابت ترسیل نہیں کی جاسکتی۔

اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ Post Structuralists کے اس اعتراض کا جائزہ لیا جائے جو وہ ادب بہ حیثیت ابلاغ کے نظریہ پر کرتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ خود ابلاغ کے نظریے ہی پروار کرتے ہیں۔ ایک سادہ طریق ابلاغ یوں ہوتا۔

اس طریقہ میں متکلم کے نام ایک پیام ارسال کرتا ہے اور مخاطب اس کی توضیح (decoding) کرتا ہے۔ ایک نظریہ ساز Post Structuralist کا کہنا ہے کہ اس طریقہ میں قباحت یہ ہے کہ ''ہر وضاحت (Decoding) ایک دوسری بات ہوتی ہے۔'' مجھے اجازت دیجیے کہ اس مقام پر میں مورسیس زیب کے ایک لیکچر کا حوالہ دوں:

''اگر آپ مجھ سے کچھ کہیں تو میں یہ جاننا چاہوں گا کہ میں وہ بات سمجھ پایا یا نہیں چنانچہ آپ ہی کی بات میں اپنے لفظوں میں کہوں گا۔ اپنے لفظوں میں اس لیے کہ ورنہ آپ سمجھیں گے میں سمجھا نہیں۔ لیکن جب میں اپنے الفاظ استعمال کرتا ہوں تو اس کے یہ بھی معنی ہوتے ہیں کہ میں نے آپ کے معنی کو بہت معمولی طور پر بدل دیا ہے۔ مکالمہ ٹینس کے کھیل کی مثال ہے جس میں گیند کبھی اس پار کبھی اس پار شکل بدل بدل کر آتی جاتی ہے البتہ پڑھنے کا عاملہ بات کرنے سے بالکل جدا ہے۔ پڑھنا انفعالی فعل ہے بلکہ زیادہ انفعالی فعل اس لیے کہ ہم عبارت سے سوال نہیں کر سکتے۔ ہم عبارت میں اس کا مفہوم بدلنے کے لیے اپنی بات داخل نہیں کر سکتے۔ عبارت کے الفاظ پہلے سے متعین ہیں۔ شاید یہیں سے تشریح کی ترغیب ملتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر الفاظ کو صفحۂ کاغذ پر مرتسم کر دیا گیا ہے تو کیا اس کے ساتھ معنی بھی مرتسم نہیں ہوگئے؟ نہیں۔ ایسا نہیں۔ اس لیے کہ اس قانون کی رو سے کہ ہر ایک دوسری (encoding) ہوتی ہے معمولی مکالمہ سے زیادہ ادبی تنقید پر اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ معمولی مکالمہ جو Encoding - decoding کا ایک سلسلہ ہوتا ہے ٹوٹ سکتا ہے۔ مثلاً جب میں کہوں کہ ''دروازہ کھلا ہوا ہے'' اور آپ کہیں ''آپ کا مطلب ہے کہ میں اس کو بند کر دوں اور میں کہوں'' جی۔ اگر زحمت نہ ہو'' = اور آپ دروازہ بند کر دیں تو ہم مطمئن ہو جائیں گے کہ ہم نے ایک دوسرے کا مفہوم بخوبی سمجھ لیا۔ لیکن اگر کسی ادبی تحریر میں ہو کہ ''دروازہ کھلا ہوا تھا۔'' تو میں

عبارت سے نہیں پوچھ سکتا کہ کھلا ہونے کا مطلب کیا ہے۔ اس دروازے کے متعلق میں صرف قیاسات کر سکتا ہوں۔ کس نے کھولا تھا؟ کیا چیز اس کے اندر تھی، کیا راز تھا؟ کیا مقصد تھا؟ دوسرے لفظوں میں یہ معلوم ہوا کہ چونکہ جب مصنف کا پیام موصول ہوا وہ خود وہاں موجود نہ تھا اس لیے اس پیام یا عبارت کی مختلف بلکہ لاتعداد شرحیں ہو سکتی ہیں۔ اس بنا پر اس نظریہ کی تکذیب ہوتی ہے کہ ادبی عبارت ابلاغ کی ایک شکل ہے۔ اس تضاد سے ادبی تنقید کا معاملہ نہایت پیچیدہ ہو جاتا ہے۔"

مائیکل فوکو (Michel Foucault) لکھتا ہے:

"تبصرہ نگار کو اولاً وہ بات کہنی چاہیے جو پہلے ہی کہہ دی گئی ہے (اصلی عبارت میں) اور پھر لگاتار وہ بات کہتا رہے جو کسی دوسرے شارح نے نہیں کہی۔ تبصرہ ہمیں عبارت کے علی الرغم اور بہت کچھ کہنے کی آزادی دیتا ہے شرط یہ ہے کہ ہم کہے جائیں کہ ہم وہی کہہ رہے ہیں جو عبارت کا مفہوم ہے بلکہ اس مفہوم کی تکمیل ہے۔"

کچھ جدید نقاد کہتے ہیں کہ ادب ابلاغ ہے ہی نہیں۔ وہ اس کو پیداوار (Production) کہتے ہیں یعنی قاری خود عبارت کا مفہوم متعین کرتا ہے۔ اس نظریہ کو (Decoustruction) کا نظریہ کہتے ہیں اس کی رو سے عبارت لکھنے میں مصنف کی محنت اور وقت کا صرفہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ان کے قول کے مطابق عبارت خود اپنا مفہوم ہے وہ نہیں جانتے کہ عبارت کوئی ایسی چیز ہے جو مصنف نے لکھ کر قاری کے حوالے کر دی ہے بلکہ پڑھنے کے دوران قاری خود عبارت کے معنی متعین کرتا جاتا ہے۔ گویا وہ خود اپنی ایک عبارت لکھتا جاتا ہے۔ اغلب ہے کہ اس نظریہ کی پیدائش جامعات وکلیات میں ہوئی ہے۔ جہاں گریجویٹ درجے سے لے کر ڈاکٹریٹ درجے تک کے طلبا اور اساتذہ نئی نئی شرحوں پر مشتمل مضامین اور مقالات کے دفتر کے دفتر ضرورتاً لکھتے رہتے ہیں۔

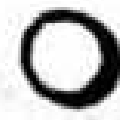
اکیڈمیوں کے باہر مصنفین اور قارئین کی اکثریت اب بھی ادبی تصنیف کے ابلاغی تصور کی قائل ہے یعنی وہ سمجھتے ہیں کہ ناول ایک خاص انسان کی تخلیق ہے جو دنیا کا ایک مخصوص تصور رکھتا ہے جسے وہ زبان و بیان کے قواعد کی پابندی کرتے ہوئے ایک خاص طریقے سے اپنے قارئین تک پہنچانا چاہتا ہے وہ ناول یا ادبی تصنیف کی کامیابی یا ناکامی کا ذمہ دار ہوتا ہے۔ میں

ایک ناول نویس کی حیثیت سے Decoustructions list کی رائے کے قطعاً خلاف ہوں۔ بارتھ کا یہ کہنا کہ ادبی تصنیف محنت کا نتیجہ نہیں ہوتی غلط ہے (بیان کی خوبی اور اسلوب کی مہارت خود محنت کا نتیجہ ہوتی ہے) میں کہتا ہوں کہ ناول محنت ہی کی پیداوار ہوتی ہے مگر کیا یہ محنت ابلاغ کی محنت ہوتی ہے؟

یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے۔ اس لیے کہ ابلاغ کا عندیہ اور مصنف کا ارادہ ایک دوسرے سے پیوستہ ہیں اور ادبی تنقید میں ارادے کا متعین کرنا بہت دشوار ہے۔ وہ اکثر مبہم ہوتا ہے۔ بلکہ یہ ثابت کیا جاسکتا ہے کہ کسی عبارت کا مفہوم صرف مصنف کے ارادے پر موقوف نہیں۔ کبھی کبھی تو مطلب مصنف کی نظروں سے بھی پوشیدہ رہتا ہے اس طرح کہ مصنف نے جو کچھ لکھا اس کے الفاظ سے ایک دوسرے مطلب نکل رہے تھے جس سے وہ بے خبر تھا یہاں تک کہ کسی شارح یا ناقد نے اس طرف اشارہ کیا۔ ناول کو ابلاغ کا ایک ارادی فعل ماننے سے ایک اور مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ کہ جب تک مصنف کتاب کو مکمل نہیں کر لیتا اس کو خود نہیں معلوم ہوتا کہ وہ کیا ابلاغ کر رہا ہے۔ جب یہ بتانے کی نوبت آئے کہ وہ کیا ہے اسی وقت معلوم ہوتا ہے کہ وہ کیا ہے۔ آپ کتنی ہی کوشش اور ذہانیت کے ساتھ خاکہ تیار کریں یہ ممکن نہیں کہ ناول کے پورے نوع بنوع مواد کو اس کی ہر باریک تفصیل کے ساتھ ایک لمحہ بھی ذہن میں مستحضر کرسکیں۔ آپ کتاب کی وحدت کا خیال کیے ہوئے ایک ایک لفظ، ایک ایک جملہ، ایک ایک پیراگراف لکھتے جاتے ہیں اور اس طرح کتاب کے تعمیری اجزاء کی شیرازہ بندی کرتے ہیں۔ نظر ثانی کی ضرورت ہمیشہ باقی رہتی ہے۔ البتہ ترمیم و تنسیخ کتاب کے مجموعی اثر کو نظر میں رکھ کر کی جاتی ہے۔ ناول لکھنے کے دوران ناول کا مستقبل مبہم مشروط اور ناقابل پیش گوئی ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو کوئی اتنی بڑی الجھن کا کام اپنے ذمے نہ لے اور ناول مکمل کرنے کا مطلب یہ ہے کہ اب آپ اس پر مزید کام نہیں کرنا چاہتے۔ جب وہ چھپ کر بازار میں آجاتا ہے تو پھر کسی ردوبدل کا موقعہ نہیں رہ جاتا۔ یہ بھی آپ کے اختیار سے باہر ہوتا ہے کہ اس کے مطالب و معانی متعین کریں۔ کتاب پڑھنے والے بہت سے لوگ ہوتے ہیں اور ہر شخص اپنے اپنے طور پر پڑھتا ہے۔ تبصرے اور قارئین کے خطوط اس امر کے شاہد ہیں۔ تو کیا اسے ابلاغ کا عمل کہہ سکتے ہیں؟

میرا خیال ہے کہہ سکتے ہیں۔ وہ سادہ زبانی نمونہ ابلاغ جو متکلم پیغام مخاطب کی شکل ہے کسی ادبی یا غیر ادبی بحث میں بہت ناقص ثابت ہوگا۔ یہ نمونہ درسی کتب کی حد تک کام دے سکتا

ہے۔ وہ بھی جب کسی ایک جملے سے بحث ہو اور درحقیقت عبارت سے الگ الگ جملے کم ہوتے ہیں۔ باختن کا یہ قول ذہن میں رکھیے کہ زبان دراصل ایک مکالماتی حیثیت رکھتی ہے۔ جو کچھ ہم کہتے یا لکھتے ہیں اس کا تعلق اس سے ہوتا ہے جو پہلے کہا جاچکا یا لکھا جاچکا ہے یا ان کے تعلق سے جو آئندہ کہا جائے گا یا لکھا جائے گا۔ جو الفاظ ہم استعمال کرتے ہیں ان کے اندر ان کے مرتسم معنی، دوسروں کے طرز استعمال اور ان پر جس طرح زور دیا جاتا ہے، ان سب مضمرات کے ساتھ ذہن میں آتے ہیں۔ ہماری گویائی الفاظ اور اشارات و کنایات کا مجموعہ ہوتی ہے ہم جو کچھ بھی بولتے ہیں اس کا مخاطب ایک فرضی غیر ہوتا ہے۔ کسی بھی مکالمے میں لفظ کا رخ براہ راست غیر مبہم طور پر کسی جوابی لفظ کی طرف ہوتا ہے۔ وہ جواب کا تقاضا کرتا ہے۔ پیش فکری کرتا ہے اور خود جوابی رخ پر اپنی شکل متعین کرتا ہے۔ یہ بات ادبی مبحث پر صادق آتی ہے مگر ذرا پیچیدہ طریقے سے۔ ایک ناول یا ادب پارہ لکھتے ہوئے یہی نہیں کہ زبان و بیان کے قاعدوں کی پابندی ضروری ہوتی ہے بلکہ اس میں توجیہ سپنس (Suspense) ابہام، مزاح اور طربیہ یا حزنیہ عناصر بھی شامل کیے جاتے ہیں جس سے مختلف قسم کے تقاضے پیدا ہوتے ہیں۔ مزید اس کا بھی پورا پورا لحاظ کرنا پڑتا ہے کہ قاری پر کیا اثر ہوگا۔ دوسرے الفاظ میں آپ نہیں جانتے کہ آپ کا ناول قارئین تک کیا مفہوم ابلاغ کرنا چاہتا ہے۔ نہ یہ بتانا آپ کے اختیار میں ہوتا ہے۔ اس کے باوجود آپ یہ ضرور جانتے ہیں کہ آپ ابلاغ کے ایک عمل میں معروف ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو ربط۔ منطق، جامعیت کامیابی اور ناکامی کا کوئی معیار نہ رہ جائے۔ مطالعہ کے دوران قاری کا مصنف کے ناکردہ بیان مفہوم کو اخذ کرنا مصنف کے بیان کردہ مفہوم کے طرز پر موقوف ہوتا ہے۔

○

(ماہ نامہ 'پیش رفت' دہلی، مدیر: عزیز بگھروی، جولائی 1994)

ناول، نیا ناول اور اینٹی ناول

ناول کے شعبے میں نئے نئے تجربات ہو رہے ہیں۔ ان تجربات کا مقصد ناول کو عصری آگہی اور حسیت سے وابستہ کرنا ہے، اس تکنیک میں جس کی پرورش بڑے بڑے شہروں کی صنعتی تہذیب کر رہی ہے، آج یہ سوال پوچھا جارہا ہے کہ کیا یہ لازمی ہے کہ ناول نثر میں ہی ہو۔ دلادی میر نوبوکوف کا ناول ''پیل فائر'' ایک طویل نظم کی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ شاعر زمان و مکان کی حدوں کے خلاف نبرد آزما رہا ہے جب کہ ناول نگار ان کے سامنے خود سپردگی کر دیتا ہے۔ نیا ناول زمان و مکان کی حدوں کو توڑنے کی بھرپور کوشش کر رہا ہے جو جدوجہد ہنری برگسان کے فلسفے، ولیم جیمز کی نفسیات، شعور کا بہاؤ اور کارل ژونگ کے اجتماعی لاشعور سے شروع ہوئی اور جس کی تخلیقی عکاسی جیمس جوائس، ورجینا ولف اور مارسل پروست کے ناولوں میں ہوئی، اب ایک نئی منزل کی جانب گامزن ہے۔ اب انسان نے اپنے ماحول، معاشرے، اقتدار سیاست، نصب العین اور حقائق سے اتنے گہرے، گوناگوں اور پیچیدہ رشتے استوار کر لئے ہیں کہ اُن کی عکاسی کے لیے نئی فکر اور نئے تجربات ناگزیر ہیں۔ جس ادب میں نئے نئے تجربات کی لگن نہیں رہتی یا جوش ختم ہو جاتا ہے وہ زوال پذیر ہو جاتا ہے۔ اگر ہم جدید دور کے اہم اردو ناولوں کا ذکر کریں تو چند نام ہی گنوا کر رہ جائیں گے۔ ''گئودان''، ''اداس نسلیں''، ''آگ کا دریا'' اور ''ایک چادر میلی سی''۔ لیکن ان میں سے کوئی ناول بھی جدید معانی میں تجرباتی نہیں۔ یہ حقیقت نگاری کی نمایاں مثالیں ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا ناول ''آگ کا دریا'' بھی اجتماعی لاشعور اور شعور کے بہاؤ کی تکنیک سے آگے نہیں بڑھ سکا۔

ظاہر ہے کہ آج طالسطائی کے ''وار اینڈ پیس'' اور شولوخاف کے ''اینڈ کوایٹ فلوز دڈان'' جیسے ناول نہیں لکھے جا سکتے۔ ہمارا موجودہ دور ایسے ناولوں کے لئے زرخیز نہیں۔ لیکن کیا یہ تم

نہیں کہ ہندوستان کی زندگی میں کتنے اہم اور بلاخیز موڑ آئے لیکن ان کی ترجمانی فنی طور پر بہت کم ہوئی۔ جو کوششیں ہوئی بھی جیسا کہ حیات اللہ انصاری کا ''لہو کا پھول'' وہ نہ فنی طور پر پختہ کاری کا ثبوت دیتی ہیں اور نہ ہی تجرباتی طور پر کچھ کشش رکھتی ہیں۔ دستوفسکی کی مانند جدید معاشرے میں جکڑے ہوئے فرد کی نفسیاتی کیفیت وجودی مشیت اور دہشت کو پیش کرنے کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ آج ناول روماں رولاں اور پریم چند کی آدرش حقیقت پرستی، بالزاک، زولا اور عزیز احمد کی فطرت نگاری ورجینا ولف، جوائس اور ممتاز مفتی کی نفسیاتی عکاسی یا مارکسی فلسفے پر مبنی طبقاتی کشمکش سے آگے نئی دنیاؤں کی تلاش کر رہا ہے۔ جنس پرستی، لاشعور کی دنیا، تحلیل نفسی، طبقاتی جدوجہد، جدلیاتی مادیت، وجودی فلسفہ اور سائنس کی دریافتیں اور مابعد الطبیعیاتی نظریات کی آمیزش اور آویزش سے پروردہ ماحول اور کرداروں کو جدید ناول پیش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس لیے ان ناولوں کی پرکھ کے معیار بڑی تیزی سے بدل رہے ہیں۔ تنقید کے بندھے ٹکے اصول ان ناولوں کی قدر معین کرنے سے قاصر ہیں۔ اس کے برعکس آج ہر ناول اپنی پرکھ کا معیار خود ہی معین کرتا ہے۔

بالزاک اور زولا کے ناول جو رومانیت کے ردعمل میں لکھے گئے اور فطرت نگاری کا شاہکار تسلیم کیے گئے آج ان کے کردار، اکہری شخصیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ اس حقیقت نگاری کے خلاف سماجی حقیقت نگاری مقبول ہوئی لیکن کرداروں کی بنیادی شخصیت میں کوئی فرق نہیں آیا۔ اب وہ فطرت کے نہیں اپنے دور کے معاشرے کے غلام بن کے رہ گئے۔ اس خارجیت کے خلاف داخلی حقیقت پرستی کا دور شروع ہوا۔ اور فرائیڈ کے نظریات کا گہرا اثر ناول پر پڑا۔ لیکن انسان پھر بھی جبر کا شکار رہا، خود مختار نہیں بن سکا۔ نفسیاتی حقیقت نگاری اتنی مقبول ہوئی کہ یہ ماورائے حقیقت تک جا پہنچی اور ادب میں سرریلزم کا رواج شروع ہوا۔ اور اس کے بعد انسان کی زندگی میں کسی غیبی قوت کی موجودگی کا احساس ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ناول کے شعبے میں بنیادی تبدیلی رونما ہوئی اور وجودیت کے رجحان کی داغ بیل پڑی۔ دوسری جنگ عظیم سے قبل مارکسی نظریات کے زیر اثر آرتھر کوئسلر اور اگناز بوسلو نے جیسے ناول نگار سامنے آئے لیکن ازالہ سحر کی جولہر بڑھی تو کچھ ادیب ادب سے کنارہ کش ہو گئے۔ کچھ فرد کی آزادی کے قائل ہو گئے اور کچھ روحانیت کی پناہ میں آگئے۔ سماجی اور ادبی طور پر یہ ایک ایسا ماحول تھا جس میں تشکیک، مایوسی، تنہائی، دہشت، خود علیحدگی اور عدم یقینی کی ذہنی کیفیت ناول کا

موضوع بن گئیں۔ ایک طرف تو برافروختہ نوجوانوں کا گروہ تھا جان وبن اور ازبرن اور دوسری طرف بیٹ افسانہ نگار تھے جس کے مسیحا تھے جان کیرواک لیکن بنیادی ومرکزی رجحان وجودیت پرستی کا ہی رہا جس کے اثرات ابھی تک قائم ہیں۔

البرٹ کامو اور ژاں پال سارتر لادینی وجودیت کے قائل ہیں وہ دستوفسکی اور گراہم گرین کی مانند کسی غیبی قوت کو تسلیم نہیں کرتے۔ گراہم گرین کا ناول ''دانڈ آف آفیئر'' رومن کیتھولک عیسائیت سے زیادہ متاثر ہے اور اس وجودیت سے کم جس کی پرورش فرانز کافکا کے ناولوں نے کی۔

جب کافکا نے اپنے دوستوں کے سامنے اپنا ناول ''دٹرائل'' پڑھ کر سنایا تو انھوں نے اسے ہنسی میں اڑادیا لیکن آج کنسنزیشن کیمپوں، ہیروشیما اور ناگاساکی کے ایٹمی فنا، ہیلسن، ویت نام اور بنگلہ دیش کی دہشت سے گزرنے کے بعد ''دٹرائل'' پر کون ہنس سکتا ہے۔ جارج آرویل کے ناول ''1984ء'' کو پڑھنے کے بعد مستقبل میں یقین کیسے مستحکم رہ سکتا ہے اور یہ قول کہاں تک جائز ہے کہ یہ ناول ایک ذہنی مریض کی تخلیق ہے۔ ہم میں سے کون ایسا ادیب ہے جو احساسِ گناہ اور بے عمل نامراد مجبوری کا یہ بارِ گراں اپنے اعصاب پر لئے بغیر ادب کی تخلیق کررہا ہے۔

اگر انسان کی مشیت لغو اور لایعنی ہے تو پھر خودکشی کے علاوہ کیا رہ جاتا ہے۔ البرٹ نے یہ سوال اٹھایا۔ لیکن خودکشی اور بغاوت میں ایک کا انتخاب کرنے کی مشیت کو اس نے یوں پیش کیا۔ خودکشی دشمن کے سامنے خودسپردگی ہے۔ خودکشی ایک انفرادی عمل ہے۔ اس کا عمل میں آنا بھی یقینی نہیں۔ اس صورت میں انسان کے سامنے دوسرا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا کہ وہ انسان بنا رہے اور وہی عمل کرے جو انسانی فطرت کے عین مطابق ہے یعنی بغاوت۔ اقدار کے تاراج اور زندگی کی لغویت کے سامنے خودسپردگی کا انجام یہی ہوگا کہ ناول کا ہیرو اپنے ہیروپن کو چھوڑ کر زندگی کے مسائل اور جدوجہد کے چیلنج کو تسلیم کرنے سے انکار کردے اور فرار پرستوں کی لگاتار بڑھتی ہوئی فوج میں بھرتی ہوجائے۔

آج بعض ناول نگار ان نظریات کی آڑ میں اس تصور کو مستند تسلیم نہیں کرتے کہ انسان اقدار کے خلاف، لغویت اور بے معنویت کے گہرے مایوس کن ماحول میں بھٹکنے کے لیے مجبور ہے۔ کیونکہ سب آدرش باطل ہوچکے ہیں۔ اس لیے ان ناولوں کے کرداروں میں سماج اور

سیاست میں تبدیلی لانے کی نہ ہی خواہش باقی ہے اور نہ ہی وہ اس کے اہل ہیں اور نہ ہی ادب کا یہ فریضہ ہے اور نہ ہی اس کی یہ قوت ہے کہ وہ کوئی تبدیلی لا سکے یا اس کے بارے میں کوئی اشارہ ہی دے سکے۔ کیونکہ ادب تعلیم، پرچار یا انقلاب کا ذریعہ بھی تو نہیں۔ اس طرح ناول میں اینٹی ہیرو کے قدم جمنے شروع ہو گئے۔ جس کی مثال اینگری ینگ مین کے ناول ہیں۔ ان ناول نگاروں نے جس باغی ہیرو (یا اینٹی ہیرو) کی تصویر کشی کی ہے اسے یہ تک معلوم نہیں کہ وہ کیوں برافروختہ ہے۔ وہ اتنا کمزور ہے کہ وہ سماج کے خلاف کوئی پروٹسٹ بھی نہیں کر سکتا اور اسے اس کا بھی علم نہیں کہ وہ سماج کی کن کن برائیوں کے خلاف جدوجہد کر رہا ہے، وہ ایک موقع پرست ہے جو آسائشوں سے بھرپور عیش وعشرت کی زندگی بسر کرنے کے خواب دیکھتا ہے۔ اسے اپنے ضمیر کو روزمرہ کی مصلحتوں کے لیے قربان کرنے میں کوئی اخلاقی ہچکچاہٹ نہیں۔

جدید ناول میں اقدار کے بحران اور خلا کی جو بات بار بار دہرائی جا رہی ہے وہ خارجی دنیا میں سیاسی شعبدہ بازی، معاشی بدحالی اور سماجی پسماندگی کے روپ میں دکھائی دیتی ہے اور فرد کی نجی سطح پر کجروی، خوف، تنہائی، دہشت اور روحانی خلا اور مرد و عورت کے تمام رشتوں بالخصوص، جنسی رشتوں میں انقلابی تبدیلی اور جنسی آزادی کی صورت میں۔ فرد اور فرد کا رشتہ اور فرد اور سماج کا رشتہ نئے معنی حاصل کر رہا ہے۔ ازدواجی زندگی اور خاندان کی تنظیم کمزور اور بے معنی ہوتی جا رہی ہے۔ نصب العین سے عاری، یقین سے خالی، اقدار سے پرے، تشکیک سے بھرپور فرد ہیرو کا رول ادا نہیں کر سکتا۔ وہ کرداروں کے تمام ہجوم میں ایک معمولی فرد ہی ہو سکتا ہے۔

بعض نئے ناولوں میں کردار کے زوال کا باعث یہ نہیں کہ ادب مستند حقیقت کی عکاسی کر رہا ہے بلکہ یہ ہے کہ ان ناول نگاروں کا فنی اعتقاد کرافٹ کے چمتکار میں بدل گیا ہے۔ انسان کے اس زوال کا سامنا پریم چند کو بھی اپنی آخری تحریروں میں کرنا پڑا۔ پریم چند نے اپنے ناولوں میں آدرش پر مبنی زندگی کی بصیرت عطا کی تھی اور شروع شروع میں ناول کو جس محدود سماج سدھار اور بعد میں عوامی فلاح اور عام شعور کا ذریعہ بنایا تھا۔ وہ گئودان اور کفن افسانے تک پہنچتے پہنچتے اتنے گہرے تناؤ کی حالت میں پہنچ گیا کہ ان کے سامنے بھی ایک طرح اقدار کے بحران کی صورت پیدا ہو گئی اور اب اس بحرانی حالت میں ہوری کی موت ہو گئی۔ ہوری کی موت سے اردو میں جدید ناول کا آغاز ہوتا ہے۔ جدید اردو ناول نے ہوری کی موت کے چیلنج کو دو مختلف سطحوں پر قبول کیا۔ سماجی اور انفرادی ناول نگار اپنے مکمل ماحول کی عکاسی کرتا ہے یا اس

ماحول کو پس منظر میں رکھ کر فرد کے ذاتی دائرے میں اس کے احساسات اور تجربات کی ترجمانی کرتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ جو کچھ بھی ہے جسے ہم آسانی کے لیے حقیقت کا نام دیتے ہیں اُس کی عکاسی کیسے ہو۔ مادام نیتھلی ساروت کے خیال میں جب حقیقت کی عکاسی ممکن ہی نہیں اور ناول نگار اس کی ایجاد نہیں کر سکتے تو ایک ہی چیز ہے جس کی کوئی اہمیت ہے۔ وہ ہے دستاویز جو کہ یقینی تواریخ اور مستند ہے۔ ایلن راب گریے کی دلچسپی ٹھوس اشیا میں ہے۔ جب اشیا پر زیادہ زور دیا جاتا ہے تو ناول کی رفتار دھیمی پڑ جائے گی۔ مادام ساروت کے ناولوں میں یہ رفتار بہت دھیمی ہے۔ ان کا ناول ''ٹراپزم'' (جس کے نام پر ناول میں ''ٹراپزم'' کے رجحان کی پرورش ہوئی) عورتوں کے ایک گروہ کی روزمرہ کی زندگی کے بارے میں ردعمل کی تفصیلات کو پیش کرتا ہے۔ ایسی حالت میں کردار کی کوئی اہمیت نہیں رہتی۔ اگر کوئی اہمیت ہے تو وہ ان سب عورتوں کے ذہن کو ایک ذہن کے روپ میں پیش کرنے کی ہے۔ انھوں نے اس صورت حال کا استعمال ایک نفسیاتی آہلے کی شکل میں کیا ہے۔ ان کے ایک دوسرے ناول ''لاپلینے تیریم'' میں مختلف احساسات کو پیش کیا گیا ہے۔ ہر احساس یا آگہی کا اپنا مخصوص نام ہے۔ ہر آگہی محض اپنے کو ہی ظاہر کرتی ہے۔ وہ تنہا ستاروں کی طرح دائرے میں گھومتی ہے اور پھر ایک اچانک واردات میں ایک دوسرے سے ٹکرا جاتی ہے۔ یہ ناول نگار الفاظ کا ایسا استعمال کرتے ہیں جیسے وہ بے معنی ہی نہیں قوت سے بھی عاری ہیں۔

یہ ناول نگار عام طور پر یہ تسلیم کرتے ہیں کہ انسان کے تجربات اور احساسات کی ترجمانی کے لیے الفاظ ناکافی ہیں، کم از کم معنویت کی رو سے۔ ناول نگار کے محض ذات یا اقدار کا بحران ہی نہیں الفاظ کا بحران بھی ہے۔ کیونکہ الفاظ کی ابلاغی قوت مضمحل ہو چکی ہے۔ الفاظ اور معانی کا باہمی رشتہ ہی منقطع نہیں ہوا بلکہ الفاظ نامرد ہو چکے ہیں۔ انسان کے تجربات اور احساسات کو مظہر کرنے میں لفظ کی قوت کی موت کو انسانی فکر کی موجودہ صورت حال کے دائرے میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ سیموئل بیکٹ کے ایک ڈرامے میں نہ کوئی کردار ہے اور نہ ہی کوئی مکالمہ اور یہ ڈرامہ 30 سیکنڈوں میں ہی ختم ہو جاتا ہے۔ اس کی فلم میں محض ایک ہی آواز ہے ''ش''۔

یہ ناول جو رد ناول (اینٹی ناول) کے زمرے میں شامل ہوتے ہیں، کرداروں کو احساسات میں بدل دیتے ہیں۔ وقت کا تصور بھی بدل جاتا ہے اور الفاظ کی ماہیت میں حیرت

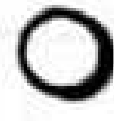
انگیز تبدیلی آجاتی ہے۔ مائیکل بوتر کے ناولوں کی تکنیک مخالف سمت میں چلتی ہے۔ ناول ناول نہیں رہ جاتا بلکہ اس کا مطالعہ لغات یا ورلڈ بک کی طرح کیا جاسکتا ہے۔ ناول کا مطالعہ کسی بھی صفحے سے کیا جاسکتا ہے۔ ایلن راب گریے کے نزدیک حقیقت کو پیش کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ الفاظ کو اشیا میں بدل دیا جائے اور اشیا کو جیومیٹری کی اشکال میں۔ اس لیے ناول کی زبان کو سائنس کی سطح پر لانا لازمی ہے۔ الفاظ کو حرکات وسکنات اور اشیا کی حدتک لے جانا ہوگا۔ لیکن بہت ممکن ہے کہ آخر کار الفاظ اشیا بھی نہ رہیں۔ کیونکہ جب الفاظ بدل جاتے ہیں تو لازمی نہیں کہ اشیا ان کا بدل بن سکیں۔ جیسا کہ راب گریے کے ناولوں میں اکثر دکھائی دیتا ہے۔

یہ وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر ناول ناول نہیں رہ جاتا، نہ نیا نہ پرانا بلکہ ''اینٹی ناول'' بن جاتا ہے۔ خدا، انسان اور ہیرو کی موت کے اعلانات کے بعد اب الفاظ کی موت کا اعلان بھی ہو چکا ہے۔ ان حالات میں ناول کے زندہ رہنے میں شکوک کا پیدا ہونا فطری ہے۔ کچھ نقادوں نے تو یہ تک کہنا شروع کر دیا ہے کہ مستقبل کا ناول سلولائیڈ پر منتقل ہو جائے گا۔ ناول کو جسے ابھی تک تلاش ذات اور اس کے اظہار کا ذریعہ سمجھا جا رہا تھا اس کے اس رول کو اب تسلیم نہیں کیا جاتا۔ جب انسان کا کوئی چہرہ نہیں، کوئی نام نہیں، کوئی پہچان نہیں تو تلاش ذات ایک گمراہ کن اور لایعنی عمل کے سوا کیا رہ جاتا ہے۔ ایلن راب گریے، نتھیلی ساروت اور مائیکل بوتر، با کردار ناول کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔ وہ تو یہ تک بھی تسلیم نہیں کرتے کہ کردار کی نفسیاتی گہرائی جیسی بھی کوئی چیز ہوتی ہے اس دنیا کی تمام زندگی ختم ہو چکی ہے۔ دنیا اور زندگی کے تمام معانی ختم ہو چکے ہیں۔ انہیں معنویت عطا کرنے کی ہر کوشش یا ان میں منطق تلاش کرنا لاحاصل عمل ہے۔

انسانی ذہن کے ساتھ کوئی بہت بڑا حادثہ ہو گیا ہے۔ اینتھنی برجیس نے اپنے ایک مضمون ''دناول آپ......۱۲ اے ڈی'' میں اس صورت حال کا بڑا ہی گہرا اور فکر انگیز مطالعہ پیش کیا ہے۔ ایسے ہی پر مغز مطالعے کی ضرورت ہمارے ادب میں کب سے محسوس کی جا رہی ہے۔ شاید یہ فریضہ ناول نگار خود ہی سرانجام دیں گے۔ سوال یہ نہیں کہ ہمارا ناول مغربی ناول کی طرز فکر اور اسلوب کی پیروی کیوں نہیں کرتا، بلکہ یہ ہے کہ جب بھی وہ مغرب کے ادب کی پیروی کرتا ہے تو وہ ان ادیبوں کی خلاقانہ قوت کو اپنے ادب میں سمونے سے کیوں قاصر رہتا ہے۔ اس لیے ضرورت ہے نئے فکر وشعور کی روشنی میں اپنے ماحول، اپنے سماج اور اپنے ادب میں بصیرت حاصل کرنے کی۔

ناول کے شعبے میں جو نئے نئے تجربات ہو رہے ہیں ان کا مقصد جدید انسان کی مستند عکاسی کرنا ہے۔ زمان و مکان کی حد بندیاں ٹوٹ گئی ہیں۔ نثر اور نظم کے مابین دیواریں گر رہی ہیں۔ جدیدت اور ترقی پسندی کی آویزش پرانی ہو چکی ہے۔ اور ایک بار پھر "نئے ادب" کی تلاش اور جستجو کا عمل شروع ہو چکا ہے۔

لغویت کے گھٹا ٹوپ اندھیرے میں گم شدہ ذات کی تلاش اور چہرے کی پہچان کے لیے جو ناول نگار اپنی تخلیقی قوت بروئے کار لانے کا اہل ہوگا وہی نئے ادب کے ہراول دستے کی راہ نمائی میں دادورسن کی آزمائش سے سرخرو ہو کر نکلے گا۔ ادب کا خاتمہ نہیں ہوا اور نہ ہی انسان کا۔ انسان اور ادب کے مستقبل کی تعمیر اور تصور لایعنی عمل نہیں اور انسان کی نجات کے بغیر ادب کی نجات ممکن نہیں۔ اس جدوجہد سے فرار ممکن نہیں۔ اور اگر ممکن ہے تو یہ انسان کی آزادی اور ادب کی تخلیق دونوں کے لیے مہلک ہے۔

عتیق اللہ

ناول: تکنیک اور ہیئت کے تجربے

ناول ادب کی ایک اہم ترین صنف ہے۔ ہمارے یہاں ناول کی تاریخ زیادہ سے زیادہ سوسوا سو برسوں اور مغرب میں ڈھائی تین سو برسوں پر محیط ہے۔ تاہم یہ سوال جوں کا توں قائم رہتا ہے کہ ناول کے خصوصی فن میں کون سی ہیئت یا کہانی ادا کرنے کی کون سی تکنیک معیاری کہی جاسکتی ہے یعنی شاعری کی شعریات کے علاوہ فکشن کی اپنی افسانویات کیا ہے یا اسے کس طرح مرتب یا مدوّن کیا جاسکتا ہے۔ شاعری محض اسلوب کے نام پر زندہ رہ سکتی ہے، اس کے پاس لفظوں کو بے قاعدہ، بے اصولے طریقے سے برتنے اور لفظوں کے نئے معنیاتی قرینے خلق کرنے کے اپنے جواز ہوتے ہیں۔ جب کہ فکشن میں زبان کے اندر اور اندر چھپے ہوئے لامحدود تخلیقی اور تخئیلی امکانات کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔ لیکن زبان کے قواعد کو شاعری کے مقابلے پر توڑنا کم ہی ممکن ہوتا ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک کے تحت مغرب کی مثالوں میں تو یہ ٹوٹ پھوٹ بہت نمایاں دکھائی دیتی ہے لیکن ہمارے یہاں کسی بھی ناول نگار نے نہ تو اوقاف، نہ واوین، نہ اشاراتِ ضمیر اور نہ حروفِ عطف وغیرہ کو ذہنی وفطری عملِ اقتباس کی رو میں حذف کرنے کی سعی کی اور نہ ہی capital letters کا کوئی تصور ہمارے یہاں قائم ہوسکتا ہے جس کے تحت اسماء وضمائر کی تخصیص متعین کی جائے۔

تھوڑے بہت فقروں اور جملوں کے درمیان فطری pauses یا بے ربطیاں یا پرسکوت وقفے ضرور واضح ہوجاتے ہیں مگر اس عمل میں بھی (فہیم اعظمی کے ناول 'جنم کنڈلی' کے استثنا کے ساتھ) شدت کم سے کم ہے۔ لغات سے چھیڑ چھاڑ یا لفظوں کے نئے قرینے وضع کرنا تو بہت دور کی بات ہے، مروجہ لغات کے علاوہ انھی نئے قرائن کا استعمال ضرور کیا گیا ہے جو عوام میں

رائج ہو چکے ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ شاعری زمان و مکان کا ایک دھندلا سیاق وسباق رکھنے کے باوجود اسے اپنے لیے شرط کے طور پر قبول نہیں کرتی۔ شاعری میں کئی زمانوں کا سفر لمحوں میں طے کرلیا جاتا ہے اور اس منطقے میں زبان جو اندر سے دھند قائم کرتی ہے، باہر کی روشنیوں سے زیادہ چکاچوند کرنے والی ہوتی ہے۔ اس کے برعکس فکشن میں زبان کا عمل کئی دوسرے تکنیکی مقاصد کے ساتھ مشروط ہوتا ہے۔ اسی لیے شاعری جس قدر آزادیاں اور کھل کھیلنے کے مواقع فراہم کرتی ہے، فکشن کی فطرت سے بعید تر ہے۔ شاعری میں زبان اپنے بہترین تخلیقی جوہر کے ساتھ وارد ہوتی ہے جب کہ فکشن میں تخلیق کے اس جوہر کی کمی اس میں نمو پانے والے واقعات و کردار کے رمز آگیں اور اکثر مبہم اور غیریقینی رشتوں اور علامتی معنویتوں سے بھری ہوئی situations اور ان کے سیاق و سباق پُر کرتے ہیں۔ ان ذیلی حقائق کے باوجود ناول کی ہیئت اور تکنیک کی معیار بندی ایک مشکل تر عمل ہے۔

حجم کے لحاظ سے اگر عزیز احمد کے طویل افسانوں کے علاوہ 'ہاؤسنگ سوسائٹی' ایک ناول ہے تو 'ندی' یا 'پانی' کو کیوں محض ایک ناولٹ قرار دے کر ناول کے زمرے سے الگ رکھا جاسکتا ہے۔ ناول تو 'لہو کے پھول' بھی ہے جس کی اپنی ایک دستاویزی حیثیت ہے اور 'کارِ جہاں دراز' بھی ایک نوعیت میں دستاویزی ہے۔ جو اپنا مواد سوانح سے اخذ کرتا ہے اور حجم میں کئی اہم ترین ناولوں سے ضخیم بھی ہے بسیط بھی۔ ان کی نسبت کیا گیان سنگھ شاطر یا ندا فاضلی کے 'دیواروں کے بیچ' کو ہم ناول میں شمار نہیں کریں گے۔ عبداللہ حسین کے ناول 'باگھ' کے آخری ڈیڑھ دو سو صفحات میں شعریت کوٹ کوٹ کر بھری ہے لیکن واقعاتی رو میں یہ حصہ ضرورت سے زیادہ طویل ہوگیا ہے، تاہم یہ بھی ایک اہم ناول ہے اور ابتدائی دو ڈھائی سو صفحات پر مشتمل تاریخ و تہذیب اور فلسفوں کی انضمامی جزرسی کے باوجود 'آگ کا دریا' ناول کی تاریخ میں ایک اہم ترین واقعہ ہے۔ اسباب و علل کے قطعی سلسلے کے مطابق لکھے گئے ایک چادر میلی سی، مکان، گھروندہ، یا شب گزیدہ یا دو گز زمین جیسے ناولوں کا اپنا ایک مقام ہے اور تو اسی قطعیت سے بے دردانہ انحراف کی مثالوں میں سنگم، کاروانِ وجود یا خواب رو جیسے ناولوں کا اپنا ایک فنی کردار ہے۔ کوئی ناول جیسے علی پور کا ایلی، گھروندہ (شہاب)، ایک چادر میلی سی (رانو) یا مکان (نیرا) کسی ایک کردار کے تلازمے سے زندگی کی حیرتوں، المناکیوں اور بوالعجبیوں کو اسی طور پر اخذ کرتا ہے کہ فن اور ادب

زندگی کے مابین فکشن کی گہری یاد دھندلی سی لکیر بھی محو ہو جاتی ہے۔ تذکرہ، بستی، اداس نسلیں اور آخر شب کے ہم سفر کے بے شمار کرداروں کے جھرمٹ بھی اپنے عمل و ردعمل کے ایک ایسے جہانِ افتاں و خیزاں کے مظہر ہیں، جہاں اندیشہ و امکان کی کوئی لکیر سیدھی، صاف اور مسطح نہیں دکھائی دیتی۔ گویا ناول کا فن اپنی ہیئت میں اتنا سیال اور اتنا وسیع ہے اور اس کی تکنیکیں اتنی متنوع اور تغیر پذیر ہیں کہ انہیں کسی ایک عنوان کے تحت اخذ کرنا کچھ کم دقت طلب نہیں۔

ایک معنی میں تو ہر ناول ایک نیا تجربہ ہے کہ مواد کو جذب و قبول کرنے اور ایک دوسرے قالب میں ڈھالنے کے موہوم ہی سہی اس کے کچھ اپنے طریقے اور قرینے ہیں۔ دوسرے معنی میں اگر کوئی صنف اپنی ہیئت کے بعض مخصوص اور صاف پہچان میں آنے والے معیار و اصول سے عاری ہے جیسے نظم، افسانہ اور خود ناول تو وہ بادی النظر میں جتنی سہل دکھائی دے گی اس کو عملاً برتنا اتنا ہی دشوار گزار ہوگا۔ گزشتہ چار پانچ دہوں میں لکھے ہوئے ناول اس لحاظ سے بڑی اہمیت کے حامل ہیں کہ ان میں کسی ایک خاص ہیئت، کسی ایک خاص اسلوب یا کسی ایک خاص تکنیک کو آزمانے سے بالعموم اجتناب برتا گیا ہے بلکہ وہ تکنیکیں جو خاصی مروج ہو چکی ہیں اور جنھیں ہمارے قریب ترین پیش رووں نے بالتکرار استعمال کیا تھا، نئی نسلوں نے انھیں یا تو التفات کے لائق کم سمجھا یا اپنے ادراکات پر بھروسہ کر کے انکار و اقرار کے اپنے حدود قائم کیے اور اپنی ترجیحات کی طرف زیادہ توجہ دی۔ ان برسوں میں جو ہیئت و تکنیک کے تجربے کیے گئے انھیں واضح طور پر دو شقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

وہ ناول جن میں پلاٹ کو بنیادی تنظیمی اور ساختی structural اصولوں کے مطابق اخذ کیا گیا ہے اور جن میں زمان اپنی رو کے اعتبار سے ایک فطری رفتار رکھتا ہے اور جو ناول کو ایک خاص خارجی نوع کی ہیئت بھی مہیا کرتا ہے جیسے آنگن، تلاشِ بہاراں، چہرہ بہ چہرہ روبہ رو، دشتِ سوس، زمین، خوابوں کا سویرا، دارا شکوہ اور غالب وغیرہ، روسی ہیئت پسندوں کی اصطلاح میں پلاٹ کی یہ بحث fabula یعنی قصہ و کہانی سے مختلف معنی کی حامل ہے۔ روسی ہیئت پسند histoire اور recit کو معنی کے دو علیحدہ علیحدہ خانوں میں رکھتے ہیں۔ recit کسی بھی متن/ بیانیہ میں واقعات کی سلسلہ وار تنظیم سے عبارت ہے جب کہ histoire وہ سلسلہ ہے جس میں

زمان کے مطابق واقعات اپنی حقیقی صورت میں واضح ہوتے ہیں۔ظاہر ہے ناول کا فن زمان کے اس سلسلے اور واقعات کی رونمائی کی اس ترتیب کی نفی کرتا ہے جو فکشن اور فینٹیسی کے رد پر استوار ہے۔ایوانِ غزل، فرار، کسی دن اور نادید ہی نہیں مکان اور فائر ایریا کے پلاٹ میں بھی تنظیم کا جچا تلا تصور کارفرما ہے حتیٰ کہ گیان سنگھ شاطر اور مَدار میں بھی زمان کی رو متعین اور واضح سی ہے۔کیا اس معین اور واضح صورت کے باوجود ہم ان ناولوں کو من وعن تاریخ وار کہہ سکتے ہیں یعنی جن میں حقیقی وقوعوں کو تاریخی ترتیب کے ساتھ جگہ دی گئی ہو۔ظاہر ہے یہ بھی ہمارا ایک بھرم ہی ہے۔ان ناولوں میں بھی راوی جو کہیں ظاہر اور کہیں مخفی ہے، داخلی تجزیوں interior analysis میں وقت کی باطنی رو کے مطابق عمل کرتا ہے یا یہ کہیے کہ ذهن کی نفسیاتی منطق کی کارکردگی وقوعاتی منطق کو رد کرتی هے اور یه عمل ناول میں بڑی خاموشی اور اکثر غیرمحسوس طور پر جاری رهتا هے۔

دوسری شق ان ناولوں سے عبارت ہے جن میں خارجی بنت کی ذمے داری قاری کے سر منڈھ دی جاتی ہے۔ناول کے عادی قاری کے لیے مختلف اُمل پارچوں کو اپنے ذہن میں اپنے طور پر جوڑتے ہوئے چلنا ایک معمول کا حکم رکھتا ہے۔خوشیوں کا باغ، موجِ ہوا پیچاں، خوش بو بن کر لوٹیں گے۔'بیانات' اور 'خواب رو' جیسے ناول واضح طور پر پلاٹ کی روایتی تنظیم سے گریز مختلف مضمونوں episodes کے جماؤ میں بے ترتیبی، اعمال ومعروضات کے سیاق وسباق کی تفصیلات کے کم سے کم یا زیادہ سے زیادہ بیان، اکثر فقروں اور وقوعوں کی تکرار اور کہیں کہیں قواعد زبان سے انحراف کی مثالیں بھی مہیا کرتے ہیں۔غضنفر کے ناول پانی میں طریق کار تمثیلی اور اکثر کردار adopted ہیں لیکن تمثیل کے اندر جو علامتی رو ہے اس کا سلسلہ ناول کے عادی قاری کے لیے رسمی نوعیت ہی رکھتا ہے۔اگر غضنفر یا مستنصر حسین تارڑ اپنے ناول فاختہ کو ایک طویل بساط پر پھیلا دیتے تو ناول کی consistency خطرے میں پڑ سکتی تھی۔حالاں کہ اس قسم کے ناول روایتی consistency کے تصور کے منافی ہی ہوتے ہیں۔موجِ ہوا پیچاں، اپنے اسی حجم میں جوڑ جوڑ سے کسا بندھا ہوا ناول ہے۔کیوں کہ داخلی کلامی میں ذہنی رو کی اپنی ایک آزادانہ منطق کام کرتی ہے اور پھر وہ اور دیکھتی ہے نہ چھور۔ناول کے اندر کی رو پر ساجدہ زیدی کی گرفت مضبوط ہونے کی وجہ سے موجِ ہوا پیچاں، جگہ جگہ سے لخت لخت ہونے سے بچ گیا۔ اس قسم کی تکنیکوں کو طویل ناولوں میں صرف اور صرف قرۃ العین نے کامیابی سے برتا ہے یا

علامتی سطح پر عبداللہ حسین کا 'باگھ' ایک کامیاب ترین مثال ہے۔ جوگندر پال اپنے حدود سے تجاوز نہیں کر پاتے اور انتظار حسین کبھی اپنا دامنِ وصل اتنا نہیں پھیلاتے کہ اسے سمیٹنا مشکل ہو جائے۔ خطرات مول لینے کا سودا تو قرۃ العین ہی کو آتا ہے۔ جو بکھرنا ہی نہیں سمیٹنا بھی جانتی ہیں، توڑتی ہیں تو بنانے کے فن سے بھی واقف ہیں۔ انھیں شوخ و شنگ دریاؤں کے سفر سے زیادہ ٹھاٹھیں مارتے ہوئے زندگی سے معمور سمندروں کی سیاحت مرغوب ہے جہاں ہر لہر ایک لطمہ موج ہے اور ہر موج ایک نشانِ خطر۔

بالعموم اس قسم کی تکنیکیں جو پلاٹ کے خارجی نظم کو شکست و ریخت سے گزارتی ہیں، ان کا راوی بہ ظاہر یا بہ باطن خود مصنف ہی ہوتا ہے۔ وہ اپنی بکھری ہوئی معلومات، یادوں memoirs، ذاتی، نجی، اور نفسی تجربوں، انسانی رشتوں کی آگاہیوں، گناہوں، ناکردہ گناہوں، عدم تکمیل خواہشوں، ناکام ارادوں، کامیابیوں، اور ناکامیوں جیسے تجربوں کے اژدہام کو کبھی صبر اور کبھی بڑی بے صبری اور عجلت کے ساتھ پلاٹ میں ضم کرنے کی سعی کرتا ہے۔ نتیجتاً زمانے گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ بہ ظاہر وقت تنگ بہ باطن اس کی بساط ایک دور یا کئی ادوار تک پھیلی ہوئی ہوتی ہے۔ یادِ ماضی کبھی عذاب بن کر ابھرتی ہے اور کبھی جذباتی ناآہنگیوں اور ناآسودگیوں کے درمیان طمانیت کا بہانہ۔ بیانات میں یکے بعد دیگر تین راویوں سے سابقہ پڑتا ہے تینوں راویوں کی پشت پر ایک ہمہ بین ہمہ دان راوی اور بھی ہے جو بیان کنندہ ہے اور عدم موجود ہے۔ لیکن ایسا عدم موجود جو بہ یک وقت heterodiegetic یعنی غائب متکلم بھی ہے اور autodigetic یعنی بیانیہ میں حاوی موجود کردار بھی۔ جسے تینوں راویوں کی معصومیتوں، کمینگیوں، ترددات اور تاملات کا بخوبی علم ہے۔ جو چیزوں کو جتنا سلجھاتا ہے اتنا بلکہ اس سے زیادہ الجھاتا بھی جاتا ہے۔ چوتھے راوی کی شمولیت سے جہاں کہانی کے تانے بانے بگڑنے کا ڈر لاحق تھا وہیں مصنف ایک سوتر دھار کی طرح بڑی خوش مذاقی اور بغیر کسی ذہنی تحفظ اور شعوری کوشش کے اسے چست و درست بھی کر لیتا ہے۔ یہی صورت خواب رو کی ہے۔

'آخرِ شب کے ہم سفر' میں ایک سیاحتی ذہن برسرِ کار ہے جو بہ یک وقت کئی ذہنوں اور روحوں کے اندر گھس کر اس کا مشاہدہ کرتا ہے۔ وقت جگہ جگہ سے الٹ پلٹ دیا جاتا ہے۔ ایک مضمنے episode کا گم کردہ سلسلہ بہت دیر اور دور جا کر دوسرے مضمنے سے جاملتا ہے۔ کرداروں کا اژدہام ہے، جو جتنا واضح ہے اتنا ہی مبہم بھی ہے۔ بازکشی flashback اور بعد کشی

flash forward اور متواتر کٹاؤ cuts کے ذریعے فلمی اور مصورانہ طریقے سے بہ ظاہر مختلف اور بے جوڑ ٹکڑے بڑی خوبی سے ایک واحدے میں ڈھل جاتے ہیں۔ دوندر اسرار اور انور سجاد بھی اسمبلاژ اور کولاژ کی مصورانہ تکنیکوں کو بروئے کار لاتے ہیں لیکن ان تجربوں کا کینوس محدود ہے۔ قرۃ العین، کار جہاں دراز ہے، یا گردشِ رنگ چمن میں جتنی autodiegetic ہیں آخر شب کے ہم سفر میں ان کی شمولیت اتنی نہیں۔ تاہم غیاب کے پردے میں بھی ان کی گونج صاف اور بہت صاف سنائی دیتی ہے۔ چوں کہ اس گونج سے ہم جیسے قاری بخوبی واقف ہیں اس لیے وہ اب ہمیں نہ تو نامانوس معلوم ہوتی ہے اور نہ کہیں بے جوڑ اور زائد۔ قرة العين کا 'میں' ان کی تحریروں میں ہمیشہ یہ تاثر فراہم کرتا ہے کہ وہ محض ذاتِ واحد ہی کا استعارہ نہیں ہے بلکہ ایک مکمل ہستی ہے جو کئی ہستیوں کا حاصل جمع ہے، جسے لسانیات کی اصطلاح میں aggregate of the self یعنی مجموعی ذات کا نام دینا زیادہ درست ہوگا۔ قرۃ العین کے انہی تجربات اور بالخصوص آگ کے دریا، جیسے ناول شکن تجربے نے جو مثال قایم کی تھی فہیم اعظمی کا ناول 'جنم کنڈلی' 1984 اس کا یقیناً اگلا بہت اگلا قدم ہے جس میں تاریخ، سیاست، فلسفہ اور مذہب اور ان سے وابستہ تصورات، روایات اور وارداتیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں۔ ایک کے بعد ایک مختلف ضمائر کے اشارے ذہن میں کردار نہیں کردار کے ہیولے کھینچ دیتے ہیں اور وہ بھی ایک دوسرے سے اجنبی جن کی داخلی یا باہمی گفتگوئیں، تناقضات و تضادات اور مختلف علمی اور تلمیحی کنایوں سے معمور ہوتی ہیں۔ کہیں خواب گونی کی گہری گاڑھی دھند کے پس نظر سے پھوٹتے ہوئے خودکلامیے، بحث مباحثے، تکرار، تاریخی و نیم تاریخی اسماء اور allusion کے جمگھٹے، لفظی تلازمات کی بے ہنگم رو، شکوک ہی شکوک، سوال ہی سوال جیسے کسی لمحے کی کوئی کل سیدھی نہیں ہے۔ انہی لمحوں سے جوجھتا ہوا انسانی وجود محسوس تر ہستی کا حامل بھی ہے اور طوفان بلاخیز کی زد میں آیا ہوا ایک کمزور تنکا بھی۔ پورا ناول انہی تلازموں اور طنز و تضحیک سے آلودہ فقروں اور بیانوں سے بھرا ہوا ہے۔ ہر باب کے شروع میں سرئیلی طرز کی تجریدی پینٹنگ کے نیچے کسی ایک وجودی مفکر کا قول درج ہے جو اس باب کی باطنی فضا کے لیے forshadowing یعنی پیش سایہ افگنی کا کام کرتا ہے۔ یہ ناول بیانیہ تکنیک کو پوری طرح رد تو نہیں کرتا لیکن جز بہ جز، لمحہ بہ لمحہ انحراف ضرور کرتا ہے۔ چمارن اور کشکول کی علامت کی بنیاد پر محض ایک مسلسل اور طویل صورت حال سے

سابقہ پڑتا ہے جو ایک یا ایک سے زیادہ کہانیاں قاری کے ذہن میں برانگیخت کر دیتی ہے۔ بیان اور بیانیہ کی بحث سے قطع نظر فہیم اعظمی کا یہ ناول، ناول کے فن کو ایک نئی راہ ضرور سجھاتا ہے۔

تاریخ کو ناول کے فن میں ضم کرنا ہمیشہ ایک اہم تکنیکی مسئلہ رہا ہے۔ خواہ تاریخ بادشاہوں اور شہزادوں سے متعلق ہو، ان ادوار یا ان ادوار کی اہم اور نمایاں شخصیات کی۔ تاریخ اور ناول یعنی فیکٹ اور فکشن میں کیف و کم کے اعتبار سے حدود قائم کرنا اور ان کا لحاظ رکھنا بڑا مشکل کام ہے۔ تاریخ خود ایک رومانی منطقہ ہے جو جتنا نمایاں اور واضح ہے اس سے زیادہ مخفی اور مسخ بھی ہے۔ ہرتاریخی ناول نگار تاریخ کے انتخاب میں اپنا ایک مقصد رکھتا ہے جس سے اس کے نقطۂ نظر کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ یہ اس لیے بھی کہ تاریخی ناول نگار کے لیے تاریخ محض ایک خواب کا نام ہے جو ہمیشہ formative process میں ہوتا ہے دیکھنے والے کی صوابدید بلکہ اس کے آئیڈیل پر مبنی ہے کہ وہ تاریخ کو کس طرح دیکھتا اور اسے کس طرح پیش کرنا چاہتا ہے۔ جس طرح تاریخ اس کو دکھائی دیتی ہے یا جس طرح اسے دیکھنا چاہتا ہے بس وہی تاریخ ہے اور وہی چیز تاریخ کے اندر ناول کے موضوع کا تعین بھی کرتی ہے۔ داراشکوہ، صلاح الدین، منصور حلاج، قرۃ العین طاہرہ یا امیر تیمور محض کردار نہیں ہیں۔ نقطہ ہائے نظر اور فنی معروضی تلازمے بھی ہیں۔ جن کے حوالے سے ہم ایک ان کہی اور ان لکھی تاریخ سے متعارف ہوتے ہیں۔ ان کہی تاریخ ہی ان نمونوں کا تحت المتن بھی ہے کہ داراشکوہ ہمارے عہد کے ضمیر کے قریب تر ہے۔ منصور حلاج اور قرۃ العین طاہرہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ مصنفہ کی آمرانہ مملکتوں میں اگر آج بھی زندہ ہوتے تو بالآخر رسن و دار ہی ان کی تقدیر ہوتا۔ انیس ناگی، عبدالصمد، امراؤ طارق، اعجاز راہی، فخر زماں، انور سجاد اور حسین الحق کے کردار اور ان کا سیاق و سباق اس عظیم انسانی آئرنی کو پوری آواز کی بلندی کے ساتھ نمایاں کرتا ہے۔ جو تاریخ سے زیادہ موجودہ سیاست کی بے چہرگی اور عوامی بے حسی پر منتج ہے۔ مجموعاً ایک وسیع پیمانے پر انسانی زندگیوں کی بے حرمتی اور بے وقعتی ہی نہیں تذلیل کا ڈرامہ اندر ڈرامہ، ان ناولوں کی تکنیک کا خاص پہلو ہے۔ جہاں معنی کا ایک جز گم ہے وہاں بھی ہیرلڈ پنٹر کے لفظوں میں The presure behind the words ہمیں کئی ناگہانی آگاہیاں فراہم کرتا ہے۔ اسی دباؤ کے تحت پلاٹ کی ایک خاص نوع کی شکل

متعین ہوتی ہے اور امیجری کے تماشات کا امکان بھی اسی میں مضمر ہے، ان ناولوں کے متون کا مافیہ جتنا شعوری ہے اس سے زیادہ لاشعوری ہے۔ لاشعوری اس لیے بھی کہ طاقت کے مختلف زمروں اور صیغوں کا جبر اس کی معصومیت کو خراب و پامال کر دیتا ہے یا توڑ مروڑ دیتا ہے۔ ان معنوں میں متن کے سیاسی لاشعور کے تصور کا اطلاق ہم محولہ بالا ناولوں پر بڑی آسانی سے کر سکتے ہیں۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ خطوط، ڈائری، رپورٹس، داخلی تجزیوں، ڈرامائی اور امیجری سے مملو جزئیاتی تفصیلات، خواب گوں یادداشتوں، حوالوں، اسطوری اور تاریخ و نیم تاریخی allusions کی مدد سے یقیناً ہمارے ناولوں کا داخلی کینوس کافی وسیع ہوا ہے۔ داخلی کلامی، شعور کی رو، اور مختلف مصورانہ اور بار بار افقی اور عمودی یا دائیں بائیں جانب فوکس کرنے یا گڈمڈ امیج قایم کرنے کی فلمی تکنیکوں حتیٰ کے موسیقی کی علامتوں سے بھی جابجا مدد لی گئی ہے۔ پیش و پس آفرینی کے نت نئے طریقے آزمائے گئے ہیں۔ کردار اور کردار کے ان ہزار پہلوؤں کا بڑی دقت کے ساتھ scansion کیا گیا ہے جو اپنی بیش تر صورتوں میں عام انسانی بصارتوں سے اوجھل ہوتے ہیں۔ کہیں کہیں جیسے اکثر پاکستان کے سیاسی ناولوں میں سارا تناظر ہی ایک ہولناک کردار کا روپ دھارن کر لیتا ہے۔ اس قسم کے متنوع تجربات نے ناول کی ہیئت کے رسمی پن پر کاری ضرب لگائی ہے اور نت نئے قالب کے آثار رونما ہوئے ہیں۔

O

افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش

نئے افسانے کے بارے میں عام طور پر اس تشویش کا اظہار کیا جاتا ہے کہ اس کو روایت سے اللہ واسطے کا بیر ہے، اس میں روایت شکنی کا رجحان ہے۔ اس میں بیانیہ کی روایتی خوبیاں نہیں ہیں یا بہت کم ہیں۔ افسانے سے بیانیہ کے اخراج کا ذمہ دار جدیدیت کو ٹھہرایا گیا ہے۔ یعنی جدیدیت کے جرائم کی فہرست میں بیانیہ کا قتل بھی شامل ہے۔ چنانچہ بعض حلقوں کی طرف سے جب افسانے کی موت کا اعلان ہوا تو اس کے کچھ دنوں بعد (یعنی تحقیق و تفتیش کی کارروائی پوری کرنے کے بعد) یہ بھی کہا گیا کہ جدیدیت نے افسانے کو چیستان بنا کر ان ہزاروں قارئین سے اسے چھین لیا تھا جو انسانی مسائل کے تخلیقی افسانوی اظہار کو، افسانے کا افسوں جانتے تھے۔ (ڈاکٹر قمر رئیس) اس بات سے قطع نظر کہ تخلیقی افسانوی اظہار کی اصطلاح میری سمجھ سے بالاتر ہے، اس بیان میں بنیادی بات یہ ہے کہ افسانے میں کسی قسم کا افسوں ہوتا ہے اور وہ افسوں اس وقت جاتا رہتا ہے جب افسانہ چیستان بن جائے۔ اور افسانہ چیستان تب بنتا ہے جب افسانہ نگار کو افسانے کی روایت کا شعور نہ ہو۔ ڈاکٹر قمر رئیس آگے چل کر ایک نوجوان افسانہ نگار ابن کنول کے بارے میں فرماتے ہیں کہ انھوں نے افسانے کی بحالی میں نمایاں حصہ لیا ہے، کیوں کہ اردو میں افسانے کی روایت کا شعور وہ اپنے ہم سنوں سے کچھ زیادہ ہی رکھتے ہیں۔ اس وقت میں ابن کنول کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال نہ کروں گا۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ اردو افسانے کی جس نام نہاد روایت کی پاس داری قمر رئیس صاحب اور ان کے ہم نواؤں یعنی ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر محمد عقیل کی طرف سے ہو رہی ہے وہ اردو افسانہ تو کیا، مغربی افسانے کی بھی روایت نہیں ہے کیوں کہ یہ حضرات جس روایت کی بات کر رہے ہیں اس کی عمر مشکل سے سو سال ہے اور اس کے آغاز کا سہرا امریکی ناول نگار ہنری جیمس کے سر ہے۔ یعنی ان حضرات کی

نظر میں پریم چند اور ان کے فوراً بعد کا بیانیہ ہے جس میں کردار کو افضلیت حاصل ہے۔ یہ وہ بیانیہ ہے جو کردار کی داخلی زندگی کی وضاحت کی خاطر واقعہ کو پس پشت ڈال دیتا ہے اور اس بیانیہ کی رو سے واقعہ پیش ہی اس لیے کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ کردار کی نقاب کشائی ہو اور کردار کی نقاب کشائی اس لیے کی جائے کہ اس کے ذریعہ کرداروں کی آپس میں کش مکش اور خود ان کی داخلی زندگی اور تصورات و خیالات یعنی mental events اور mental conflicts کو ظاہر کیا جا سکے۔ مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ واقعے کو کردار کا اظہار تصور کرنے کا نظریہ بیانیہ کا روایتی نظریہ نہیں ہے۔ یہ نظریہ بڑی حد تک بیانیہ کی روح کا استحصال کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے نئے افسانے جن میں کردار کی کوئی خاص اہمیت نہیں، بلکہ جن میں واقعہ ہی تقریباً سب کچھ ہوتا ہے، بیانیہ کی اصل روایت سے نزدیک تر ہیں اور جب میں نئے افسانے کہتا ہوں تو میری مراد انتظار حسین کے افسانے نہیں جن میں داستانی رنگ ہر ایک کو نظر آتا ہے۔ میری مراد آٹھویں اور نویں دہائی کے افسانے ہیں جن میں باقاعدہ پلاٹ چاہے نہ بھی ہو لیکن ان میں واقعے کی کثرت ہے۔ روایتی بیانیہ کی شان واقعات کی کثرت ہے کردار نگاری نہیں۔ یہ بات اب اتنی عام ہو چکی ہے کہ ہمارے مرثیہ خواں حضرات اگر شولز اور کلاگ کی ہی کتاب پڑھ لیتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ بیانیہ کی اصل روایت کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''کردار نگاری کا سب سے اہم عنصر وہی ہے جسے کردار کی داخلی زندگی کہتے ہیں۔ یہ عنصر جتنا کم ہوگا فن پارے کی تعمیر میں دوسرے بیانیہ عناصر مثلاً پلاٹ، حالات کا بیان، دوسرے واقعات کے حوالے اور بدیعیات کا حصہ زیادہ ہوگا۔ کامیاب بیانیہ کے لیے ضروری نہیں ہے کہ اس میں داخلی زندگی پر زور دیا جائے اور اسے تفصیل سے پیش کیا جائے لیکن اسے اس کمی کو پورا کرنے کے لیے دوسرے عناصر کا استعمال کرنا ہوتا ہے۔ اگر اسے خود کو انسانی دلچسپی کی چیز کی حیثیت سے باقی رکھنا منظور ہو۔ یونانی داستانی قصوں میں یہ کمی پیچیدہ پلاٹ، محاکاتی بیان اور صنائع بدائع سے بھرپور بدیعیات سے پوری کی جاتی تھی۔ یہی حال سولھویں اور سترھویں صدی کے انگریزی اور فرانسیسی داستانی قصہ گویوں کا ہے جو یونانیوں کے متبع تھے۔''

اس بیان سے یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ کردار اور واقعہ کے آپسی رد عمل اور کردار نگاری

کے ذریعہ واقعات کے تانے بانے جوڑنا قدیم بیانیہ کی رسم نہیں۔ قدیم بیانیہ کی رسم یہی تھی کہ واقعات کی کثرت ہو، افسانے کو موثر اور قابل قبول بنانے کے لیے ایسی بدیعیات یعنی rhetoric یعنی persuasive technique استعمال کی جائے بہت رنگین اور صنائع بدائع سے بھرپور ہو۔ جس شخص نے ہماری داستانوں کا ایک صفحہ بھی پڑھا ہے وہ اس بات کو تسلیم کرے گا کہ شولز اور کلاگ کا بیان ہماری داستانوں (یعنی ہماری اصل بیانیہ روایت) پر حرف بہ حرف صادق آتا ہے۔

افسانے میں بدیعیات کا معاملہ بہت اہم اور دل چسپ ہے۔ بدیعیات سے مراد وہ طریقے ہیں جن کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے واقعات کو قابل قبول بناتا ہے۔ ان طریقوں کے شعوری یا غیر شعوری ہونے سے بحث نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ یہ طریقے ہر افسانہ نگار کو استعمال کرنا ہوتے ہیں چاہے وہ نام نہاد واقعیت نگار ہو یا تمثیلی یا علامتی۔ مائر اسٹائن برگ (Meir Steinberg) نے ایک پوری کتاب اس موضوع پر لکھی ہے۔ اس نے ایک ماہر نفسیات کا ایک تجربہ نقل کیا ہے جس کی مختصر تفصیل حسب ذیل ہے۔ ایک عبارت ترتیب دی گئی جس میں ایک فرضی شخص مثلاً زید کے بارے میں بعض باتیں کی گئیں۔ شروع میں جو باتیں کہی گئی تھیں، عبارت کے آخری حصے میں ان تمام باتوں کی بالکل الٹی باتیں کہی گئیں۔ مثلاً اگر شروع میں لکھا کہ زید بہت نیک دل اور مخیر تھا تو آخر میں لکھا کہ وہ بہت سخت دل اور کنجوس تھا یا اگر شروع میں لکھا کہ زید بہت سخت دل اور کنجوس تھا تو بعد میں لکھا کہ وہ بہت نیک دل اور مخیر تھا۔ دونوں طرح کی عبارتیں کئی لوگوں کو دی گئیں اور ان سے کہا گیا کہ ان کو جو عبارت دی گئی ہے اسے بغور پڑھ کر زید کے بارے میں اظہار خیال کریں۔ ہر شخص نے اپنی عبارت کو بغور بار بار پڑھا لیکن زید کے کردار کے بارے میں جو بھی اظہار خیال کیا گیا وہ ان باتوں پر مبنی تھا جو عبارت کے شروع میں تھیں۔ اگر شروع میں زید کی تعریف لکھی تھی تو زید کو اچھا آدمی بتایا گیا۔ اگر شروع میں اس کی برائی لکھی تھی تو اس کو برا بتایا گیا۔ بعض پڑھنے والوں نے تو بعد کی عبارت کو بالکل نظر انداز ہی کر دیا اور بعض نے اس کی توجیہیں طرح طرح سے کیں۔ اس تجربے سے اس بات کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار اپنے قاری پر کس قدر اختیار رکھتا ہے۔ اب اگر وہ اس اختیار کو ٹھیک سے استعمال نہ کر سکے تو اس میں قاری کا کیا قصور؟ لیکن اگر قاری کی نیت صاف نہ ہو اور وہ افسانے میں فرضی چیزیں تلاش کرنا شروع کر دے تو افسانہ نگار کی بدیعیاتی کارروائی (rhetorical strateqy) ناکام ہو سکتی ہے۔ فرضی چیزوں سے میری مراد یہ ہے کہ اگر قاری کو

افسانے میں کردار کی تلاش پر اصرار ہو جب کہ افسانہ نگار آپ کو واقعہ سنا رہا ہے تو لامحالہ اس کے ساتھ آپ ناانصافی کر رہے ہیں۔ ہاں اگر واقعہ خود ان صفات کا حامل نہ ہو جو کردار نگاری کی کمی محسوس نہ ہونے دیں تو اور بات ہے۔

میں نے اوپر ہنری جیمز کا ذکر کیا ہے۔ افسانے میں کردار اور بیانیہ کی کشمکش کا آغاز ہنری جیمز سے ہوتا ہے۔ یہ جیمز ہی تھا جس نے کردار کے اظہار میں اس قدر غلو کیا کہ اس نے اکثر جگہ 'ناول نگار' یا 'فکشن نگار' کا لفظ ہی نہیں استعمال کیا بلکہ 'ڈراما نگار' لکھا۔ یعنی اس کا خیال تھا کہ ناول نگار دراصل ڈراما نگار ہوتا ہے اور جس طرح ڈرامے میں تمام واقعات کا اظہار کردار کے حوالے سے ہوتا ہے اسی طرح ناول میں بھی ہونا چاہیے۔ ہنری جیمز نے ناول میں واقعات کے اسلوب اظہار کے لیے (منظری) scenic اور (غیر منطقی) non-scenic کی اصطلاحیں وضع کیں۔ 'منظری' سے اس کی مراد تھی وہ اسلوب جو ڈراما سے قریب تر ہو، یا جس میں واقعات اس طرح نمایاں کیے جائیں جس طرح ڈراما میں ہوتے ہیں اور غیر منظری سے اس کی مراد تھی وہ اسلوب جو ڈراما سے دور تر ہو۔ جیمز نے تقریباً ہمیشہ اس نام نہاد 'منظری' اسلوب کو 'غیر منظری' اسلوب پر فوقیت دی ہے۔ کردار اور واقعہ کے رشتے کردار نگاری کی واقعہ پر فوقیت کے بارے میں ہنری جیمز کے بعض اہم بیانات حسب ذیل ہیں۔ یہ میں نے اس کے مختلف مضامین سے اخذ کیے ہیں:

(۱) ''کردار کیا ہے اگر وہ واقعے کی تعیین نہیں ہے؟ واقعہ کیا ہے اگر وہ کردار کی وضاحت نہیں کرتا؟ کوئی تصویر یا کوئی ناول کیا ہے اگر وہ کردار کے بارے میں نہیں ہے؟ کردار کے علاوہ ہم ناول یا تصویر میں تلاش ہی کیا کرتے ہیں اور حاصل ہی کیا کرتے ہیں، اگر کوئی عورت اس طرح کھڑی ہو کہ وہ اپنا ہاتھ میز پر ٹکائے ہوئے آپ کو ایک خاص انداز سے دیکھے تو یہ ایک واقعہ ہے۔ یا اگر یہ ایک واقعہ نہیں ہے تو میرا خیال ہے یہ کہنا بہت مشکل ہوگا کہ پھر یہ اور کیا ہے؟

یہ اقتباس جیمز کے مشہور مضمون The Art of Fiction کا ہے۔ اس کی اشاعت کو صرف ایک سو ایک برس ہوئے ہیں لیکن یہ بیان اتنا پراثر ثابت ہوا ہے کہ یار لوگ بیانیہ کی ہزاروں برس پرانی روایت کو بھول کر اس بیان کی روشنی میں بیانیہ کی روایت مرتب کرتے ہیں۔ محمد احسن فاروقی بھی ان لوگوں میں شامل ہیں۔ لیکن دیکھیے زوتان تاڈارف Tzvatan Todorov اس باب میں کیا کہتا ہے:

''ہم نے شاید ہی کوئی ایسی مثال اور دیکھی ہو جس میں خالص خود رائی نے خود
کو ہمہ گیر حقیقت کے طور پر پیش کیا ہو۔ ممکن ہے جیمز کا نظریاتی آدرش ایسا ہی
بیانیہ رہا ہو جس میں ہر چیز کرداروں کی نفسیات کے تابع ہے۔ لیکن ادب
میں ایک پورا ناقابل نظر انداز رجحان موجود ہے جس کی رو سے واقعات
اس لیے نہیں ہے کہ وہ کردار کی وضاحت کریں بلکہ اس کے برخلاف وہاں تو
سارے کے سارے کردار ہی واقعات کے تابع ہوتے ہیں۔ مزید برآں کہ
اس رجحان کی رو سے کردار کی اصطلاح جس چیز کی نشاندہی کرتی ہے وہ
نفسیاتی مربوطی یا کردار کے ذاتی انوکھے رجحانات کا اظہار نہیں ہے۔''

ایک دوسرے سیاق و سباق میں ٹاڈاراف یہ سوال بھی پوچھتا ہے کہ ممکن ہے پلاٹ کے بارے میں جو خیال ہے وہ علت اور معلول کا نتیجہ ہوتا ہے، وہ آج کل کے پلاٹ کے بارے میں صحیح ہو، لیکن اس تصور کا اوڈیسی کے پلاٹ سے کیا تعلق ہوسکتا ہے جہاں ہر بات دیوتاؤں نے پہلے ہی سے طے کردی ہے؟ مراد یہ ہے کہ ہم لوگوں کو پلاٹ اور کردار کے بارے میں اپنے ان خیالات پر نظر ثانی کرنا چاہیے جو ہم نے پچھلے سو برس سے کچھ کم یا زیادہ کے عرصے میں مغرب میں دریافت کیے ہیں۔ یہ کہنا غلط ہے کہ ناول چوں کہ جدید صنف سخن ہے اس لیے اس پر جدید ہی خیالات کی روشنی میں بات ہوگی کیوں کہ ناول تو ہینری جیمز کے پہلے سے موجود تھا بلکہ دنیا کے سب سے بڑے ناول نگاروں میں سے کم سے کم تین یعنی ڈکسن، بالزاک اور فلابائیر ہنری جیمز کے پہلے تھے اور دو یعنی دستوئیف سکی اور ٹالسٹائی بھی جیمز کے بزرگ ہم عصر تھے۔ لہٰذا ہنری جیمز (جو ٹالسٹائی، دستوئف سکی اور ڈکسن کو پسند نہیں کرتا تھا) کہاں کا ارسطو ہے کہ ہم ناول کے بارے میں اس کی ہر بات مان لیں؟ خیر جیمز کے بعض اور جواہر ریزے ملاحظہ ہوں:

(2) ''کسی مصنف کا اولین فریضہ یہ ہے کہ وہ روحوں کا علاج کرے، چاہے
اس کے نتیجے میں اسے محاکات کا دبانا، بلکہ منہا ہی کیوں نہ کرنا پڑ جائے، اس
کو چاہیے کہ وہ اپنے کرداروں کی خبر رکھے۔ اس کے محاکات اور اپنا معاملہ خود
ہی ٹھیک کرلیں گے۔''

یہ تحریر اس کے بالکل آخری زمانے (1914) کی بات ہے۔ ایک اور ملاحظہ ہو:

(3) ''سچی بات یہ ہے کہ ایک بات مجھے بڑے زبردست طریقے سے سچی

معلوم ہوتی ہے اور وہ یہ ہے کہ کسی تصویر میں جو لوگ ہیں یا کسی ڈرامے میں جو
فاعل ہیں وہ اسی حد تک دل چسپ ہیں جس حد تک وہ اپنی اپنی صورت حال
کو محسوس کرتے ہیں کیوں کہ جو پیچیدگیاں ظاہر ہوتی ہیں خود ان کو ان کا شعور
جس حد تک ہوتا ہے، اسی حد تک ہمارا اور ان کے شعور کا رشتہ قائم ہوسکتا ہے۔"

یہ دیباچہ 1908 کا ہے۔ آگے چل کر وہ ہیملٹ اور شاہ لیئر کی مثال دیتا ہے کہ یہ لوگ finely aware ہیں اور ہمیں ان لوگوں سے ہم دردی کم ہوتی ہے جو روحانی طور پر اندھے یا احمق یا غیر مہذب ہوتے ہیں یعنی افسانے میں ایسے کرداروں کا ذکر ہونا چاہیے جو حساس ہوں، اپنا شعور رکھتے ہوں اور ظاہر ہے کہ اس طرح کے کردار کو وضاحت سے بیان کرنے کے لیے اس کی داخلی زندگی اور mental events کی گہرائیوں میں جانے کے سوا چارہ نہیں۔ جیمز مزید کہتا ہے کہ بڑے بڑے واقعہ نگاروں مثلاً اسکاٹ، زولا اور ڈیوما نے یہ کیا ہے کہ کسی نہ کسی طرح کے کسی مبہز سے دو چار کیا ہے اور اگر ایسا نہیں کیا ہے تو انھیں نقصان بھی اٹھانا پڑا ہے۔ معلوم نہیں ہومر یا فردوسی کے کرداروں یا قدیم تر زبانی یا تحریری داستانوں کے کرداروں میں کس قسم کا دماغ جیمز صاحب کو نظر آتا ہوگا۔ ٹاڈاراف نے خوب کہا ہے کہ روایتی بیانیہ میں تو واقعہ ہی کردار ہے۔ دوسری بات وہ یہ کہتا ہے کہ جب ہنری جیمز کہتا ہے کہ "الف نے ب کو دیکھا" تو اس کے نزدیک الف اہم تر ہے لیکن الف لیلیٰ کا قصہ گو شہرزاد کے لیے بے حد اہم تر ہے یعنی کس طرح دیکھا گیا، کس نے دیکھا، یہ اہم نہیں ہے، بلکہ کیا دیکھا گیا، اہم ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ میں کردار نگاری کے خلاف ہوں۔ کردار نگاری اور کردار کی نفسیات کی تہوں میں اتر کر کیچڑ اور موتی کھنگالنا بڑی عمدہ اور اہم چیز ہے۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ کردار نگاری اور بیانیہ ہم معنی نہیں ہیں اور نہ ہی کردار نگاری بیانیہ کی قدیمی روایت کا حصہ ہے۔ بیانیہ کی قدیمی روایت اور جدید طریق کار میں بنیادی فرق بدیعیات کا ہے گرامر کا نہیں۔ یعنی دونوں کے قاعدے ایک سے ہیں لیکن اپنی بات کو قائم کرنے کے لیے جدید یعنی ہنری جیمز کا طریق کار یہ ہے کہ اس کے ذریعہ اس شخص کو اہمیت دی جاتی ہے جس پر واقعہ گزرا۔ قدیمی روایت کی رو سے وہ شخص اہم نہیں ہے جس پر واقعہ گزرا، بلکہ واقعہ خود اہم ہے۔ اس طرح اس چیز کی اہمیت کم ہوتی ہے جسے ہنری جیمز Point of View نقطۂ نظر کہتا ہے۔ یعنی واقعہ بیان کرنے والا (راوی) اور مصنف الگ الگ ہوجاتے ہیں۔ اسی لیے رولاں بارت کہتا ہے کہ

،،متن کو اس کے باپ یعنی خالق کی گارنٹی کے بغیر پڑھا جا سکتا ہے... ایسا نہیں ہے کہ مصنف اپنے متن میں واپس نہیں لوٹ سکتا۔ وہ لوٹ سکتا ہے، لیکن محض ایک 'مہمان' کی طرح۔ اگر مصنف ناول نگار ہے تو وہ اپنے متن میں خود کو ایک کردار کی طرح درج کر دیتا ہے۔ اس کے دستخط کسی خاص احترام و مراعات (Privilage) یا پدرانہ اہمیت کے حامل نہیں ہوتے... اس کی زندگی (وجود) اس کی کہانیوں کا سرچشمہ نہیں رہ جاتی، بلکہ ایک ایسی کہانی بن جاتی ہے جو اس کی تحریر کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔'' بارت کی مراد یہ ہے کہ بیانیہ میں جب کوئی واقعہ بیان ہوتا ہے تو پھر اس میں مصنف کے ادراکات شامل نہیں ہوتے، بلکہ راوی کے ہوتے ہیں۔ لیکن بیانیہ کے غیر روایتی نظریات کے حامل نقادوں کی رو سے وہ نقطۂ نظر اہم ہے جس جگہ سے واقعہ کو دیکھا جا رہا ہے۔ واقعہ کی تلاش نے ہمارے فکشن کو اس منزل تک پہنچا دیا جہاں کوئی بیان کوئی روداد اپنی اصل شکل میں باقی ہی نہیں رہی۔ واقعیت کے نام پر واقعے ہی کا استیصال ہو گیا۔

پھر سوال یہ ہے کہ روایتی بیانیہ کس طرح کام کرتا ہے؟ اس کی بدیعیات کیا ہے؟ اور اس کی کارفرمائی ہم آج کے افسانے میں کس طرح دیکھ سکتے ہیں! اگر آج کا افسانہ واقعی روایتی بیانیہ کا پیرو ہے تو اس میں اس طرح کا تاثر کیوں نہیں ہے جو ہم روایتی بیانیہ میں دیکھتے ہیں! آخری سوال کا تو جواب یہ ہے کہ روایتی بیانیہ کی پیروی کی ایک اہم شرط نئے افسانے نے نہیں پوری کی ہے۔ وہ شرط یہ ہے کہ بیانیہ میں صرف راوی کا Point of View ہو، کسی کردار کا یا مصنف کا نہ ہو۔ واقعیت کی مار ہمارے افسانہ نگاروں پر اس قدر زبردست ہے کہ جب وہ کوئی منظر بیان کرتے ہیں تو خود اپنے تاثرات بیان کرنے لگتے ہیں یہ کسی کردار کے۔ اپنے تاثرات بیان کرنے میں مشکل یہ ہے کہ پھر افسانے کی rhetoric کم زور پڑ جاتی ہے اور کردار کے تاثرات بیان کرنے میں مشکل یہ ہے کہ کردار ان کے یہاں ہے نہیں۔ لہٰذا منظر کا بیان جھوٹا اور مصنوعی ہو جاتا ہے اور پریم چندی افسانے کا بھوت آ موجود ہوتا ہے۔ روایتی بیانیہ میں واقعہ خود کردار کا قائم مقام ہوتا ہے یعنی کردار کے mental event نہیں بیان ہوتے بلکہ اس کے اعمال بیان ہوتے ہیں۔ اس لیے اس میں یہ سوال نہیں اٹھتا کہ ہم کس ادراکات سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں:

(1) ''سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا چاند ایک کھڑکی کے راستے اندر چلا آیا تھا اور دیکھ رہا تھا، دروازے کے اس طرف کھڑا مدن

اگلا قدم کہاں رکھتا ہے؟ مدن کے اپنے اندر ایک گھن گرج سی ہو رہی تھی اور
اسے اپنا آپ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے بجلی کا کھمبا ہے جسے کان لگانے سے
اندر کی سنسناہٹ سنائی دے جائے گی۔" (بیدی: اپنے دکھ مجھے دے دو)

مدن کی شادی کی پہلی رات ہے۔ وہ حجلہ عروسی میں ایک قدم رکھ کر ٹھٹکا کھڑا ہے۔ اس منظر کا بیان انتہائی اعلیٰ درجے کا ہے۔ اس میں کوئی کلام نہیں، لیکن اس بیان میں چاند کو سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کا راستہ بتانے والا کیوں کہا گیا ہے؟ 'راستہ' کی معنویت پر غور کیجیے۔ پھر مدن خود کو بجلی کے سنسناتے ہوئے کھمبے کی طرح محسوس کر رہا ہے۔ اس پیکر کی اشاریت ملحوظ رکھیے۔ یہ چیزیں بیان کی قوت میں اضافہ کرتی ہیں، لیکن یہ چاند جو اس منظر میں ہے، مدن نے دیکھا ہے کہ بیدی نے؟ اور مدن کی سنسناہٹ بھرے بدن کو ہم مدن کی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں یا بیدی کی آنکھ سے؟ اگر سہاگ رات کی چاندنی نہ ہوتی تو کیا اس وقت بھی بیدی اسے سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا لکھتے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ چاندنی بیدی نے بنائی ہے۔ وہ چاند جو مدن کا اگلے قدم اٹھنے کے انتظار میں ہے نہ واقعی ہے نہ استعاراتی، بلکہ بیدی کا کھلونا ہے۔ بجلی کے سنسناتے ہوئے کھمبے کا سا بدن بھی اس وقت نہ ہوتا جب سہاگ رات کے بجائے مثلاً امتحان کے پہلے پرچے یا نوری کے انٹرویو کے وقت کا ذکر ہوتا۔ یہ سب تفصیلات اعلیٰ پائے کی ہیں، خوبصورت ہیں، حسب حال ہیں لیکن ان کا واقعے سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ واقعے پر طاری کی گئی ہیں کیوں کہ راوی نے افسانہ نگاری شروع کر دی ہے۔ لہٰذا "کیا ہوا؟" "کیا دیکھا؟" اہم نہیں ہے، بلکہ "کس پر ہوا؟" "کس نے دیکھا؟" اہم ہے۔ اور ان دونوں سے زیادہ اہم ہے "کس نے بیان کیا؟" غیر روایتی افسانے میں لاشخصیت کا پتہ نہیں، وہ لاشخصیت جو فلابیر کی زندگی کا آدرش تھی لیکن بیدی بہر حال قدیمی بیانیہ کی روایت میں نہیں ہیں، لہٰذا ان کے یہاں اس طرح کی داخل اندازی چل جاتی۔ نیا افسانہ نگار تو قدیمی بیانیہ کو اپنانا چاہتا ہے اور جب وہ واقعیت نگاری کی ٹوپی پہن کر اس بزم میں آتا ہے تو اس کی پگڑی اچھلتی نظر آتی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

(2) "ننھے ننھے پتھر جب پرسکون پانی پر گرے تو پہلے کائی پھٹی، پھر دھوپ اندر
گئی، پھر برف پگھلی، پانی میں ہل چل ہوئی، لہریں اٹھیں اور صدیوں کی جمی
کائی بہہ کر دور چلی گئی۔ تہہ میں سوئی ہوئی مچھلیاں ان پتھروں کی طرف لپکیں۔

ایک دنیا کا طلسم ٹوٹا۔ ایک دنیا کی آنکھ کھلی، پتھر برستے رہے، ہنگامہ جوان رہا،
لہریں زندگی کی علامت بن کر آگے اور آگے بڑھتی رہیں۔"

(شفق: کانچ کا بازی گر)

تحریر اپنے درجے اور رتبے کے اعتبار سے بیدی سے کچھ ہی کم ہے۔ لیکن یہاں کردار تو ہے نہیں پھر یہ کس کے ادراکات بیان کیے جا رہے ہیں؟ اور یہ mental events کو ادراک کا درجہ کیوں دیا جا رہا ہے؟ بہ ظاہر یہ ادراک اس مرکزی کردار کے ہیں جس نے خود کو 'میں' کے نام سے متعارف کیا ہے، لیکن ہوگا۔ مدن کی سہاگ رات گو پھر بھی ایک دل چسپ یا کم سے کم ایک titillating موقع تھی، یہاں کس صورت حال کا اظہار کیا جا رہا ہے؟ ظاہر ہے کہ کردار کو منہا کر دیا گیا ہے، لیکن کردار نگاری سے ابھی نجات نہیں ملی ہے۔ جو تاثرات بیان کیے جا رہے ہیں وہ افسانہ نگار ہی کے ہیں، راوی کے نہیں۔ افسانہ نگار نے اپنے خیالات کو 'میں' کے ذریعے ادا کیا ہے۔ لیکن 'میں' تو کوئی شخص نہیں ہوتا، اب تک کامیو کے The Fall کے مرکزی کردار کی طرح وہ ہم کو اپنے بارے میں براہ راست نہ بتائے۔ یہاں جو 'میں' ہے وہ کردار نہیں ہے، کردار کا بھوت ہے جس کی نقاب افسانہ نگار نے اوڑھ لی ہے۔ اگر باقاعدہ کردار ہوتا تو ہم اس سے سوال جواب کرتے۔ موجودہ صورت میں ہمارے پاس کردار نہیں ہے، لیکن راوی بھی نہیں ہے، صرف افسانہ نگار ہے۔ پھر بیانیہ کی قدیم روایت کے خد و خال کیوں کر نمایاں ہوں؟ اب ایک اور اقتباس دیکھتے ہیں:

(3) "ہر چیز تھم گئی ہے، چوراہے پر سے گزرتی بسیں، گاڑیاں، راہ گیر، سب
وقت کے فرسودہ فریم میں تصویر کی مانند ساکت ہو گئے ہیں۔ صرف شام اتر
رہی ہے، دھیرے دھیرے گلی کوچوں میں، عمارتوں پر، ٹیلی گراف کے تاروں پر،
اپنے گھروں کو رواں ہوتے انسانوں کے جم غفیر پر۔" (انور خاں: شام رنگ)

سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ شام بیدی صاحب کی اس شام سے ملتی جلتی ہے جب سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی۔ یہ شام بھی زور اور عبارت کے مرتبے میں بیدی سے کچھ ہی کم ہے لیکن بیدی کی شام ان کرداروں کے ادراک میں تھی جن سے ہم فوراً ہی دوچار ہوتے ہیں۔ یہاں پھر وہی 'میں' ہے جس میں کوئی کرداری قوت نہیں۔ بنیادی بات یہ کہ دونوں افسانہ نگاروں کی بدیعیات ایک سی ہے۔ بیدی کے یہاں وہ کام یاب اس لیے ہے کہ وہ قدیمی روایت کے بیانیہ کے برخلاف کردار نگاری کر رہے ہیں۔ یہ ایک بات ہے کہ اس طرح کی منظر کشی جس میں

افسانہ نگار اپنے کرداروں کی تقدیر کا فیصلہ مقدمہ شروع ہونے کے پہلے کر دیتا ہے، واقعیت کے نام پر بے ایمانی ہے لیکن وہ بے ایمانی اپنی شعریات کی حدود میں ہے۔ انور خاں کردار نگاری سے منحرف ہیں، لیکن ادراکات وہ بیان کر رہے ہیں جو راوی کے نہیں بلکہ کردار کے حوالے سے خود ان کے ہیں۔ یہی انور خاں جب سیدھی سادی تمثیل (allegory) لکھتے ہیں، مثلاً 'فن کاری' تو غیر معمولی طور پر کامیاب ہوتے ہیں:

> (4) "جب ششی نے چائے کے داموں میں اضافہ کر دیا تو بھارت ہندو ہوٹل میں مختلف میزوں پر بیٹھنے والے بے روزگار نوجوانوں میں برہمی پھیل گئی۔ ملک کی اقتصادیات، سیاسیات اور سماجیات پر طویل بحث کرنے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ انھیں احتجاج کرنا چاہیے۔ انھوں نے ٹیبل والے سے اخبار منگوا کر اس شام منعقد ہونے والے پروگراموں کی تفصیلات دیکھیں اور ایک پروگرام جس میں شہر کے تمام سر برآوردہ اور معزز لوگوں کی آمد متوقع تھی، چن لیا۔" (انور خاں: فن کاری)

تمثیل ابھی قائم نہیں ہوئی ہے لیکن ہلکے ہلکے اشارے موجود ہیں۔ یہ آغاز بلراج کومل کے افسانے 'کواں' کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن اگر وہ افسانہ یاد نہ بھی آئے تو بھارت ہندو ہوٹل، بے روزگار نوجوانوں کی بحث، اخبار میں .... کا کالم دیکھ کر احتجاج کی جگہ منتخب کرنا، ان سب سے ہمیں اندازہ ہو جاتا ہے کہ معاملہ وہ نہیں ہے جو بہ ظاہر نظر آتا ہے۔ ان تفصیلات کی اہمیت نہیں ہے بلکہ جس ترتیب سے وہ یک جا کی گئی ہیں وہ اہم ہے۔

چوں کہ بیانیہ کی قدیم روایت واقعے کی کثرت کا تقاضا کرتی ہے اور کردار کو واقعے کا تفاعل ٹھہراتی ہے، لہٰذا اس کے سامنے دو مسائل ہیں۔ اوّل یہ کہ واقعات کو کس طرح پیش کیا جائے اور دوئم یہ کہ جب کردار کی داخلی زندگی نہ بیان ہو تو اس کے خیالات (اگر کوئی ہیں) کس طرح بیان کیے جائیں؟ پہلے سوال کا جواب تو آسان ہے۔ بیانیہ کی کوئی بھی ترکیب کارگر ہو سکتی ہے۔ تمثیل کی مثال سامنے ہے۔ مسئلہ افسانے کے ابہام یا اشکال یا علامتوں سے افسانہ نگار کے شغف کا نہیں ہے۔ علامت تو کسی بھی طرح کے افسانے میں ہو سکتی ہے اور آج کل کے زیادہ افسانوں میں علامت ہے بھی نہیں۔ مسئلہ دراصل یہ ہے کہ افسانہ یعنی بیانیہ کس طرح وجود میں آئے؟ واقعات کس طرح درج کیے جائیں اور کس طرح کے واقعات ہوں؟ ان مسائل پر

میں پہلے بھی تھوڑا بہت اظہار خیال کر چکا ہوں۔ ایک بات میں نے اوپر کہی ہے کہ افسانہ نگار کو قاری پر غیر معمولی اختیار حاصل ہوتا ہے۔ وضعیاتی (structuralist) نقاد تو ہر افسانے کو relationships اور categories میں بانٹ کر چھٹی کر دیتا ہے۔ میں نے وضعیاتی اور بعد وضعیاتی تنقید سے تھوڑا بہت سیکھا ضرور ہے لیکن مجھے اس بات کا احساس ہے کہ محض relations اور توازن کے اقسام بیان کر دینے سے واقعے کی واقعاتی قدر کا تعین نہیں ہو سکتا۔ یہ بات غور کرنے کی ہے کہ آخر افسانہ آزاد وجود رکھتا ہے یا نہیں؟ بعض نقادوں نے تو یہاں تک کہا ہے کہ افسانے میں لسانی سطح کے علاوہ ایک semiotic سطح بھی ہوتی ہے اور وہ لسانی سطح کے ماقبل ہوتی ہے۔ فرض کیجیے کہ ہم وہاں تک نہ جائیں اور یہ کہیں کہ افسانے کے لیے دو باتیں ضروری ہیں۔ ایک تو واقعہ اور دوسری اس واقعے کو بیان کرنے والا۔ بیان کرنے والے کے بغیر واقعہ بے معنی ہے اور واقعہ کے بغیر بیان کرنے والا ہو ہی نہیں سکتا۔ تو پھر ان دونوں میں وہ کیا رشتہ ہے جس کی بنا پر ہم اسے افسانے کی سطح پر قبول کرتے ہیں؟

ظاہر ہے کہ یہ رشتہ اس بات میں مضمر ہے کہ بیان کرنے والے نے واقعے کو بیان کرنے کے لائق سمجھا لیکن کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ بیان کرنے والے نے واقعے میں کوئی خاص معنی دیکھے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ بیان کرنے کے بعد اس میں معنی پیدا ہو جاتے ہوں؟ کیوں کہ یہ بھی تو ممکن ہے کہ بیان کیے ہوئے واقعے کے معنی کسی کے لیے کچھ ہوں اور کسی کے لیے کچھ۔ اگر تشریحات (hermeneutics) کے نئے نظریات کی روشنی میں دیکھیں تو گاڈامر کی طرح یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جب کوئی تخلیق وجود میں آ گئی تو اس کے معنی بھی ہوں گے، کیوں کہ تخلیق کی فطرت ہی یہی ہے کہ وہ بامعنی ہو۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیان کرنے والا معنی کی غرض سے واقعہ نہیں بیان کرتا بلکہ وہ اس کو بیان کرنے کے لائق اس لیے سمجھتا ہے کہ اس میں خود اس کے لیے معنی ہیں اور وہ اس کے ذہن میں بطور واقعے کے قائم ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ وہ اس کو قاری کے بھی ذہن میں بہ طور واقعے کے قائم کر دے یعنی بیان کرنے والے کو ایک شارح درکار ہوتا ہے جو بیان کی ہوئی چیز کی شرح واقعے کے طور پر کر سکے۔ لہٰذا واقعہ اور اس کو بیان کرنے والا مل کر ایک تیسرا رشتہ خلق کرتے ہیں جو شارح کا ہوتا ہے۔ یہ مسئلہ ابلاغ کا نہیں بلکہ بیانیہ کے اختیار کو کامیابی سے استعمال کرنے کا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ افسانہ نگار جو بھی کہتا ہے، شارح اس کو مان لیتا ہے۔ پھر افسانہ نگار شارح سے یہ کیوں نہیں منوا لیتا کہ میں نے

افسانہ لکھا ہے جغرافیہ کی کوئی کتاب نہیں؟ روایتی بیانیہ وہ کیا کام کرتا ہے جس کی بنا پر ہم اس کو افسانہ یعنی fiction مان لیتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو سرگرم عمل رکھتا ہے، یہاں تک کہ ان کا سوچنا بھی عمل ہوتا ہے۔ یعنی ان کا سوچنا گفتگو کا عمل (speechact) ہوتا ہے۔ نئے افسانے میں واقعہ کثرت سے ہے، لیکن عمل بہت کم ہے۔ اس میں مکالمہ بھی سوچ کی شکل میں نظر آتا ہے، گویا کہ سوچ کو مکالمہ کا رنگ دیا جائے۔ یہاں چند مثالیں دیکھیے:

''کوکب دل سے اپنے باتیں کرتا ہے کہ اے کوکب کاش کے عمرو مجھ کو اس حال زار میں نہ دیکھتا۔ عمرو بیٹھنے والا دربار صاحب قراں کا ہے۔ جس وقت عمرو اس بارگاہ آسماں جاہ میں جا کر بیٹھے گا اس دربار میں جوانان صف شکن تیغ زن جلوہ فرما رہے ہیں فرزندیان صاحب قراں صاحب شوکت وشان جس امر کا ارادہ کرتے ہیں بدون فتح قدم نہیں ہٹاتے اسد نامدار نے کیا کیا جفا اٹھائی سات برس گنبد نور میں قید رہا چاہیے حوصلہ پست ہوتا کہ ملک ساحران میں ہمارا قدم نہ جمے گا۔ افراسیاب ہمارے قتل کیے قتل نہ ہوسکے گا، حوصلہ میں کمی، مزاج میں برہمی ہوتی، ہوش ربا کو چھوڑ کر چلے جاتے، جفا اٹھانے سے اور حوصلہ بڑھا آج تک کھیت سے پاؤں نہیں ہٹایا۔ اے کوکب سب کی نگاہوں سے گر جاؤ گے۔ سمجھ جائیں گے کہ صرف جادوگر ہے، ہنر حمارت سے نابلند ہے۔ اپنے مقام پر آئیں گے مردان عالم دلان کریں گے۔ یہ تو ناممکن ہے کہ اتنا بڑا معرکہ عظیم مشہور ومعروف نہ ہو۔ پس اے کوکب واپس ہونا روگردانی اس مقدمے سے سراسر نامردی ہے۔ عمرو نے دیکھا جب چلّے مارے جا چکے اور کوکب زخموں میں چور ہو چکا شمشیر زنی کی بھی طاقت نہ رہی بیچ میں سے تلواروں کے نکل کر الگ کھڑا ہوا سارے سے ابر کے ہٹ آیا... عمرو حیران ہے کہ یہ کیا معرکہ گزرا کوکب کے جی چھوٹ گئے... اے عمرو بزرگوں کا جو قول ہے سخن شنیدن بیخ دولت کوکب نے اس کے خلاف کیا۔ ہم نے کہا تھا کہ تامل کرو ہم عیاری کر کے ماہیان کو ماریں گے۔ اس وقت جوش جرایت میں ہمارا کہنا نہ مانا۔ آخر مجبور ہو کے پلٹ گیا۔ صاحب غیرت ہے ایسا نہ ہو اپنی جان دے۔ اب کہاں جا کر تلاش کروں؟ (طلسم ہوش ربا، جلد ہفتم ص 27-26)

یہ داستان گوئی کا بہترین نمونہ نہیں ہے لیکن نمائندہ نمونہ ضرور ہے۔ خیال کو تقریر کی شکل میں دکھانے کے پیچھے یہ قدیم نظریہ کہ خیال دراصل خاموش تقریر ہوتا ہے اور خود تقریر دراصل بولی ہوئی تحریر ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے پرانی داستانوں اور رزمیوں میں کرداروں کے خیالات بھی ایسی زبان میں بیان کیے جاتے ہیں جو دراصل تحریر زبان ہوتی ہے۔ تحریر اور تقریر کے بارے میں یہ نظریہ اب بالکل غلط ثابت ہو چکا ہے لیکن آپ کو صحیح نظریہ لینا ہے یا کام یاب افسانہ نگاری کرنی ہے؟ افسانہ نگار جب داستانی شعریات قبول کر رہا ہے تو اس افسانہ نگار کے لیے تو وہی نظریہ درست ہوگا جو اس شعریات سے برآمد ہو۔ اس اقتباس میں مندرجہ ذیل باتیں لائق توجہ ہیں:

(1) تقریر یعنی speech act کی زبان، آہنگ اور لہجہ۔

(2) حالی، ماضی، مستقبل کی یک جائی (عمرو... کا ہے... بیٹھے گا... جلوہ فرما رہے ہیں... ارادہ کرتے ہیں... قدم نہیں ہٹاتے)

(3) ماضی کا بطور حال کے استحضا (کیا کیا جفا اٹھائی... قید رہا... چاہے حوصلہ پست ہوتا... نہ جمے گا... چلے جاتے... اور حوصلہ بڑھا)۔

(4) مستقبل اور حال کا ادغام (گر جاؤ گے... نابلد ہے... مشہور و معروف نہ ہو... نامردی ہے)۔

(5) دو تقریروں کے بیچ میں بیان (عمرو نے دیکھا)

(6) ماضی کا بہ طور حال بیان (عمرو نے دیکھا... مارے جا چکے... چور ہو چکا)۔

(7) ماضی کا فلیش بیک۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ محض خیال بہ طور تقریر نہیں ہے، بلکہ تقریر کے اندر بھی ماضی حال اور مستقبل کے واقعات کا عمل جاری رہتا ہے۔ یہ بہ ظاہر سادہ سی تحریر بہت پیچیدہ اور حرکت سے بھرپور ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہمارے افسانہ نگار کو چاہیے کہ وہ داستانی زبان استعمال کرے۔ ہمارے شعراء کو جب میر کی نقل سوجھتی ہے تو ''آؤ ہو، جاؤ ہو'' ''چمن کے بیچ'' لکھ کر خوش ہو لیتے ہیں کہ ہم نے حق ادا کر دیا اور نثر نگاروں کو جب داستانی رنگ اپنانا ہوتا ہے تو وہ ''صاحبو''، ''قصہ کچھ یوں ہے''، ''اے مرد نیک نہاد'' وغیرہ قسم کے فقرے لکھ کر سمجھتے ہیں کہ ہم نے ''بوستان خیال'' دوبارہ لکھ دی۔ میں تو ان ترکیبوں کو اپنانے کی سفارش کر رہا ہوں جن میں سے بعض کو ہم نے مندرجہ بالا عبارت میں دیکھا۔ بیانیہ کی ایسی بہت سی ترکیبیں قرۃ العین حیدر

نے استعمال کی ہیں اور بڑی خوبی کے ساتھ۔ انھوں نے داستان گویوں کی اس ترکیب کو سمجھ لیا ہے کہ افسانہ حرکت سے عبارت ہے اور حرکت کا راز زمانے کی simultaneously میں ہے۔ م ق خان لکھتے ہیں:

''وہ جگہ دیوتاؤں اور دیویوں سے بھرگئی۔ ان کے ہمراہ اگر رشی منی تھے تو بھوت اور اسور بھی تھے۔ برہما عجیب وحشیانہ ڈھنگ سے جھانجھ پیٹ رہے تھے۔ وشنو ڈھول بجارہے تھے۔ سرسوتی وینا کے تاروں کو چھیڑ رہی تھی اور اندر مرلی کی تان اڑارہے تھے اور بھوتر اسور بدمست ہوکر محو رقص تھے۔ نٹ راج کی جٹا طوفان کی زد میں آئے درختوں کی طرح دیوانہ وار جھوم رہی تھی۔''

یہاں افسانہ نگار کو علامتیں جمع کرنے کا اتنا شوق ہے کہ انھیں عبارت بنانے کی فرصت نہیں۔ اسی ٹکڑے کو احمد حسین قمر کی طرح ماضی، حال اور مستقبل کے ادغام کے ساتھ لکھیے تو فرق معلوم ہوجائے۔ مظہر الزماں خاں کی عبارت میں زیادہ تناؤ ہے، اگر حرکت بڑھ جائے تو ان کے امکانات اور روشن ہوں۔

نئے افسانہ نگاروں نے پریم چندی افسانے کو مسترد کر کے ادب کی ایک اہم خدمت انجام دی ہے۔ اس نے بڑی قربانیاں دے کر یہ سبق سیکھا ہے کہ کردار محض ایک کھونٹی ہے جس پر کسی بھی قسم کا لباس ٹانگا جاسکتا ہے لیکن پریم چندی افسانے سے اس کو ابھی پوری طرح گلوخلاصی نہیں ملی ہے۔ دوسری طرف اسے نثری نظم کا خطرہ ہے۔ نثر کا ہفت خواں طے نہ کرسکنے کے باعث اس کا قافلہ نثری نظم کے نخلستان میں ٹھہرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ نثری نظم میں آسانی یہ ہے کہ بات کم لفظوں میں کہہ دی جاتی ہے لیکن افسانہ لفاظی مانگتا ہے۔ پروست نے یہ بات سمجھتے سمجھتے بیس برس لگا دیے۔ ہمارے افسانہ نگاروں کو مایوس ہونے کی ضرورت نہیں۔ اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، اردو افسانے میں مزدور کی پیش کش، اردو افسانے میں عورت کی پیش کش، اردو افسانے میں نفسیات، اردو افسانے میں فلسفہ، یہ سب تو ہو چکا۔ اب ذرا واقعہ بیان ہوجائے۔

O

(ماہنامہ 'شب خون' مارچ اپریل، مئی، 1986)

افسانے کا منصب

تقریباً ایک صدی پہلے فریڈرک بی پرکنس نے افسانے کے منصب پر اپنے خیالات قلم بند کیے تھے جو اس کی کتاب Devil Puzzlers and Other Studies میں پیش لفظ کے طور پر شریک ہیں۔ پرکنس انیسویں صدی کے اواخر میں معیاری رسالوں کے مدیر کی حیثیت سے کافی مشہور تھا اور اس کی رائیں اپنے وقت میں مستند تصور کی جاتی تھیں۔ افسانے کی فنی حیثیت، ناول کے مقابلے میں، اس کے وقار نیز اس کے متعدد دوسرے اوصاف سے متعلق اس کے خیالات آج بھی قابلِ غور ہو سکتے ہیں۔ اس کے جملے ہیں:

> "میں افسانے کے فن کے بارے میں بہت اونچے خیالات رکھتا ہوں۔ ایسے لوگ زیادہ نہیں ہیں جو اچھے افسانے لکھ سکتے ہوں، مختصر افسانے کی حیثیت طویل (یعنی ناول) کے مقابلے میں وہی ہے جو پہاڑ کے مقابلے میں ہیرے کی ہے۔ مجھے یہ جان کر حیرت ہوتی ہے کہ نہ تو ایڈگر ایلن پو کے افسانوں کے مجموعے زیادہ فروخت ہوئے اور نہ ہی تھینئل ہاتھورن کے۔ لیکن اس کے بعد بھی انگریزی ادب کی صنف کے یہ دو لکھنے والے سب سے اچھے ہیں..."
>
> "...افسانے کا فن جس عظمت کا مستحق ہے، اس کی طرف توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ایسی بات نہیں کہ افسانہ نثر کی عظیم ترین صنف ہے، جس طرح یہ نہیں کہا جاسکتا کہ لیرک شاعری کی بہترین صنف ہے۔ لیکن لیرک ہی کی طرح افسانے کا مقام بلند ہے۔ لیرک کی جو حیثیت رزمیہ یا بیانیہ یا ڈرامائی نظموں کے مقابلے میں ہو سکتی ہے، افسانے کی وہی حیثیت نثر کی دوسری صنفوں کے مقابلے میں ہے۔ لیرک ہی کی طرح ایک اچھا افسانہ عظیم، غیر معمولی اور

کم یاب ذہن کی پیداوار ہے...''

ممکن ہے کہ مغربی ادب کے بعض واقف کار پرکنس کے انسائیکلوپیڈیائی ذہن کے قائل ہوتے ہوئے بھی اسے پرکاش پنڈت کی صف میں کھڑا کر دیں اور افسانے کے بارے میں اس کے خیالات کو قابلِ اعتنا تصور نہ کریں۔ لیکن میرے خیال میں ایڈگر الن پو کی رائیں اتنی آسانی سے رد نہیں کی جاسکتیں اس لیے بھی کہ جدیدیت کے بہت سے رجحانات کا منبع عالمی شہرت کے مالک کئی دوسرے فن کاروں کے علاوہ پو کی نگارشات بھی ہیں، خصوصاً علامت نگاری کے ضمن میں اس کے کارنامے کبھی فراموش نہیں کیے جاسکتے۔ اس کی عظمت کے قائل تو ملارمے اور بودلیئر بھی تھے۔ میرا خیال ہے کہ اس کی 'فلاسفی آف کمپوزیشن' شعری محاسن کے تعین میں اس حد تک معاون ہوئی ہے کہ اب ہم کسی شعر کے مفہوم کی تلاش میں اس کی صوتی کیفیت اور حواس خمسہ پر اس کے اثرات کو نظرانداز نہیں کر سکتے۔ بہرحال افسانے یا کہانی کے بارے میں پو نے اپنے تاثرات ہاتھورن کی کہانیوں کے جائزے میں بیان کیے تھے اور اب یہ اس کے 'کمپلیٹ ورکس' میں چھپ گئے ہیں، وہ لکھتا ہے:

> ''...ہماری رائے میں اس امر سے اختلاف نہیں ہوسکتا کہ اعلیٰ ترین ذہن کی بہترین جائے ورزش نثری حصے میں کہانی ہی ہے... شاعری کی تمام صورتوں میں تاثر یا اثر کا مسئلہ سب سے زیادہ اہم ہے اور یہ تو بالکل ظاہر ہے کہ یہ وحدت اس وقت تک حاصل نہیں ہوسکتی، جب تک کہ ہم کسی تخلیق کو ایک ہی بیٹھک میں نہ پڑھ ڈالیں... تمام اعلیٰ جذبے لازمی طور پر گزراں ہوتے ہیں، لہٰذا طویل نظم فریب محض ہے... رزمیہ آرٹ ناپختہ ذہن کی پیداوار ہے و راس کا عہد ختم ہو چکا ہے اس طرح کوئی نظم جو ضرورت سے زیادہ چھوٹی ہوتی ہے وہ واضح اثر تو قائم کر سکتی ہے لیکن شدید اور بسیط نہیں اس لیے غایت اختصار عیب ہے لیکن غایت طوالت ناقابلِ معافی گناہ... ناول اپنی طوالت کے باعث قابلِ اعتراض صنف ہے اور چونکہ یہ ایک ہی نشست میں نہیں پڑھا جاسکتا اس لیے اثر کی طاقت کھو دیتا ہے... مطالعے کے وقفوں کی وجہ سے دوسری دنیاوی دل چسپیاں مخل ہو جاتی ہیں اور کتاب کے مجموعی تاثر کو یا تو تبدیل کر دیتی ہیں یا مسخ کر دیتی ہیں...''

فکشن کے ایسے نقادوں کی کمی نہیں جو پرکنس اور پو کی طرح افسانے کو ناول پر ترجیح دیتے ہوں۔ ایسے نقادوں میں برینڈر میتھوز کا نام خاصا مشہور ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں یہ ڈرامہ نگار، نقاد اور افسانہ نگار کی حیثیت سے مشہور تھا۔ اس کی کتاب 'فلاسفی آف دی شارٹ اسٹوری' کافی مشہور ہوئی تھی اور اس کے چھپتے ہی ناول اور افسانے کے تقابلی منصب کے بارے میں اچھی خاصی بحث چھڑ گئی تھی۔ اس کی رائے آج بھی قابلِ اعتنا ہے اسی نے لکھا ہے:

> "... لیکن کئی چیزیں جو افسانہ نگار کے لیے ضروری ہیں، ناول نگار کے لیے ضروری نہیں۔ ناول نگار بہت وقت لے سکتا ہے، اسے چکر کاٹنے کی کافی گنجائش ہے۔ لیکن افسانہ نگار کو تو لازمی طور پر اختصار، جامعیت اور غایت جامعیت سے کام لینا ہے... پھر ناول نگار کے یہاں عمومیت ہو سکتی ہے، وہ اپنی بہترین قوتوں کو حقائق کی تصویر کشی کی طرف راغب کر سکتا ہے۔ اگر وہ حقیقی زندگی کی جھلک دکھا دیتا ہے تو ہماری تسکین ہو جاتی ہے، پر افسانہ نگار کے یہاں اپج اور کاریگری ہونی ہی چاہیے... سچ بات تو یہ ہے کہ ایسا شخص جس کے یہاں اختراع کی صلاحیت، جامعیت اور کاریگری نہیں ہے، کبھی افسانہ نگار کی حیثیت سے کامیاب نہیں ہوا..."

ظاہر ہے کہ برینڈر کے سامنے جوائس، پروست، کامیو، کافکا یا سارتر جیسے ناول نگاروں کی مثالیں نہیں تھیں، ورنہ وہ ناول کے ضمن میں عمومیت، بہتر اپج اور صناعی کے فقدان کی باتیں نہیں کرتا لیکن ناول نگاروں کے چکر کاٹنے والی بات تو آج بھی سچی معلوم ہوتی ہے، اس لیے کہ کتنے ہی معیاری ناول محض اپنی طوالت کے باعث پڑھے نہیں جاتے، اس لیے مختصر کر دیے گئے ہیں اور ناولوں کو مختصر کر کے فروخت کرنا ناشروں کی ایک مخصوص پالیسی بن گئی ہے۔ ایسی ایبرجڈ صورت سے کسی ناول پر کیا کچھ صدمہ پہنچتا ہے۔ یہ ایک الگ بحث ہے۔ لیکن مختصر کیے ہوئے ناول خوب مقبول ہیں، پر افسانے کے ساتھ ایسا کبھی نہیں کیا جاتا۔ اگر افسانے کو جہاں تہاں سے کاٹ دیا جائے تو اس کا وجود ہی معدوم ہو جائے گا، اس لیے کہ افسانے کا مختصر سانچہ افسانہ نگار کو 'چکر کاٹنے' کی قطعی اجازت نہیں دیتا — افسانہ نگار کو بہر صورت اختصار اور جامعیت سے کام لینا ہی ہے اور یہ کام کتنا مشکل ہے، اس کا اندازہ ہنری جیمز جیسے عظیم فنکار کو بھی ہوا ہے۔

افسانے کے بارے میں ہنری جیمز کے خیالات اس کے مضمون On the Genesis of

میں ملتے ہیں۔ یہ مضمون اس کی کتاب 'نوٹ بکس' میں شریک ہے۔ جیمز the Real Thing
اس امر کا اظہار کرتا ہے کہ افسانے کا فن ایک مشکل فن ہے۔ مختصر سانچے میں باتوں کا بیان سخت ریاض چاہتا ہے۔ اس نے اپنی مشکل کا اظہار کیا ہے کہ سات ہزار سے دس ہزار الفاظ کے حدود میں افسانے لکھنا اس کے لیے ایک طرح کی آزمائش تھی۔ جیمز افسانے کو 'خوبصورت، چمکدار، تیز اور نمایاں ہیرا' تصور کرتا ہے اور موپساں کے افسانوں کی مثال پیش کرتا ہے۔ افسانے کا مختصر سانچہ کتنا ریاض چاہتا ہے۔ اس کا اندازہ چیخوف کی بھی نگارشات سے ہو سکتا ہے۔ چیخوف نے غالباً افسانے پر تفصیلی اور مدلل کوئی مضمون نہیں لکھا۔ لیکن اس نے اپنے بعض خطوط میں افسانے کی فنی عظمت کے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ اس کے تمام خطوط کتابی صورت میں شائع ہو گئے ہیں۔ وہ اپنے ایک خط میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا دوسرا نام ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ افسانہ نگار دوسرے اوصاف کے علاوہ فن کے اسرار و رموز سے آگاہ ہو۔ چنانچہ وہ ایک افسانہ نگار کی کہانیوں پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھتا ہے:

> ''تمھارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا ڈالے۔ تمھارے افسانوں میں ہنرمندی بھی پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی احساس بھی۔ لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتا ہے... ایک پتھر سے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے جائیں جو چہرہ نہیں ہیں۔''

چیخوف کے آخری جملے سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ افسانے کا فن سخت قسم کے فن کارانہ اور انتخاب کا فن ہے اور افسانہ نگار کو اِدھر اُدھر بھاگنے کی قطعی اجازت نہیں دیتا۔

یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ عظیم نقاد اور ناول نگار ناول کو نئی عظمت دینے پر آمادہ نظر نہیں آتے اور سرے سے اُسے آرٹ کی دنیا سے خارج کر دینے پر اصرار کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک نمایاں نام ایچ جی۔ ویلز کا ہے۔ یوں تو اسے اس بات کا احساس ہے کہ آج کی الجھی ہوئی اور پیچیدہ زندگی کی تصویر کشی کسی ذریعے سے ہو سکتی ہے تو وہ ذریعہ ناول کا ہے۔ لیکن ویلز کو تامل ہے کہ ناول کو آرٹ کا نام دیا جائے۔ ٹھیک اسی طرح ورجینا وولف جیسی عظیم ناول نگار کو بھی ناول کو فن تسلیم کرنے میں عار ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

''... یوں تو ناول نے اپنے ارتقا میں انسان کے ہزاروں معمولی احساسات
جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلہ کو آرٹ سے وابستہ کرنا فعل عبث ہے... آج کا
کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے اس لیے اس کا فنی جائزہ
لینا چاہیے...''

ویلز یا ورجینا وولف کے خیالات پر تنقید کی جاسکتی ہے اور ان کی رائے سے اختلاف کی کافی گنجائش ہے۔ لیکن اتنی بات تو تسلیم کی جاسکتی ہے کہ وہ اصول اور ضابطے جو دوسرے فنون لطیفہ کا معیار و مقام متعین کرتے ہیں وہ ناول پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں۔ اس کی حقیقی وجہ اس کی طوالت ہی ہے جو اسے جامع بنانے میں ہر قدم پر مخل ہوتی ہے جب کہ افسانے کی جامعیت اور اس کا اختصار فنی نوک پلک کی آراستگی کا کافی موقع فراہم کرتا ہے جس کی بنیاد پر ایڈگر الن پو افسانے کو ناول پر فوقیت دینے میں تذبذب محسوس نہیں کرتا۔ لہٰذا یہ امر محتاج ثبوت نہیں رہتا کہ افسانے کی فنی حیثیت ناول کے مقابلے میں کمتر نہیں ہے۔

افسانے کی فنی حیثیت کے بارے میں ایک غلط فہمی یہ بھی ہے کہ محض اس صنف کے بل بوتے پر بین الاقوامی مقبولیت اور شہرت کا حصول محال ہے۔ اس غلط فہمی سے یہ مفروضہ بھی جنم لیتا ہے کہ کسی فن کار کی عظمت کے تعین میں یہ عنصر بھی بہت اہم ہے کہ جس صنف سے وہ خود کو وابستہ کیے ہوئے ہے اس کی اپنی حیثیت کیا ہے؟ یعنی غیر اہم صنف کا سہارا لینے والا فن کار عالمی شہرت کے حصول میں ناکام رہے گا لیکن ایسی مثالیں بھی ہمارے سامنے ہیں کہ غیر اہم صنفوں سے وابستگی کے باوجود کچھ ادباء و شعراء ساری دنیا میں مشہور ہو گئے ہیں اور ان کی حیثیت عالمی ادب میں محفوظ ہو گئی ہے۔ غزل کلیم الدین کے قول کے مطابق ایک نیم وحشی صنف سخن ہے۔ لیکن غالب کی شہرت کا تنہا راز اسی نیم وحشی صنف میں غیر معمولی اور انفرادی کا گزاریاں ہیں۔ فرانسیسی شعراء بودلیئر، ورلین، لافورگیو، کلودیل، پال ویلری، رین بو، رونسار یا جرمنی شعراء ہولڈرلن، ارشفن جارج، رلکے یا اطالوی شعراء لیوپارڈی، پسکولی، کمیانا، کسمید ویا انگریزی شعراء ڈن، بلیک، یٹس یا فارسی شعراء حافظ، بیدل، رومی، عمر خیام وغیرہ نے کسی زمانے کی اس عظیم ترین صنف میں شاعری نہیں کی جسے ایپک کہتے ہیں۔ لیکن کیا آج کا نقاد ملٹن کو ملارمے پر صرف اس لیے فوقیت دینے پر آمادہ ہو سکتا ہے کہ ملارمے نے کوئی ایپک نہیں لکھی۔ دراصل کوئی مخصوص صنف کسی شاعر یا ادیب کو اہم یا غیر اہم نہیں بناتی بلکہ متعلقہ صنف میں اس کی اپنی

کارگزاری اسے اہم یا غیر اہم بناتی ہے۔ لہٰذا بفرض محال یہ تسلیم بھی کرلیا جائے کہ افسانے کی صنف ناول کے مقابلے میں کم تر ہے تو بھی یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ صرف افسانے کے سہارے کسی افسانہ نگار کا عالمی ادب میں مقام حاصل کرنا محال ہے۔ ذیل کی چند مثالیں اس حقیقت کو مزید واضح کریں گی۔

چیخوف کی شہرت کا باعث اس کے افسانے بھی ہیں اور اس کے ڈرامے بھی۔ لیکن وہ ڈرامے کی طرف اس وقت راغب ہوا جب وہ بیشتر افسانے لکھ چکا تھا اور اس کی شہرت اور عظمت عالمی سطح پر محفوظ ہوگئی تھی۔ اس کے چھ ڈرامے Uncle Vanya, The Seagull The Three Sisters اور Ivano, The Cherry Orchard ڈرامے کی نئی جہتوں کی طرف اہم قدم ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ چیخوف ان ڈراموں کے بغیر بھی عالمی ادب میں اتنا ہی عظیم رہتا جتنا آج ہے۔ اس کی شہرت 1886 تک مسلم ہو چکی تھی، جب اس کے افسانوں کا مجموعہ Particoled Stories, کے نام سے شائع ہوا تھا۔ چیخوف نے ڈرامے اپنی زندگی کے آخری چند برسوں میں لکھے۔ ایک دوسرا روسی افسانہ نگار بونن محض اپنے افسانوں کی وجہ سے ہی زندہ ہے۔ میرے خیال میں تاثراتی، قنوطی اور گہری داخلیت کے انداز کے افسانے لکھنے والوں میں بونن کا مقام پہلی صنف کے افسانہ نگاروں میں ہوگا۔ اس کے افسانے دی گرامر آف لو، دی جنٹل مین فروم سان فرانسسکو اور سن اسٹروک دنیا کے مشہور افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ بونن نے کسی اور فن کا سہارا نہیں لیا لیکن آج وہ دنیا کا جانا پہچانا فن کار ہے۔ گورکی نے ڈرامے بھی لکھے اور ناول بھی۔ لیکن اس کی شہرت کی بنیاد اس کا افسانہ Twenty Six Men and A Girl— ثابت ہوا۔ وہ چوروں، لٹیروں اور پس ماندہ افراد پر مسلسل افسانے لکھتا رہا۔ یہ افسانے 1895 سے 1900 کے درمیان شائع ہوئے اور اس کی دائمی شہرت کا باعث بنے۔ گورکی نے ناول ڈرامے بہت بعد میں لکھے۔ موپساں کا قائل تو ہنری جیمز بھی تھا اور اس نے متعدد بار اس کا اظہار کیا ہے کہ موپساں کے انداز کے افسانے لکھنا سخت فنی ریاض چاہتا ہے۔ موپساں، فلابیر اور زولا کی صحبتوں کے بعد بھی بنیادی طور پر افسانہ نگار ہی رہا۔ اس کے چھ ناول، متعدد سوانحی خاکے اور دوسری نگارشات اس کے افسانوں کے منصب تک نہیں پہنچتیں اور ان کی حیثیت اس کے افسانوں کے مقابلے میں ضمنی ہے۔ ترگنیف کے افسانے 1847 اور 1851 کے درمیان شائع ہوئے۔ اس کے افسانوں کا مجموعہ اسپورٹمن اسکیچز

1852 میں چھپا اور اس کی شہرت کی سبیل بن گیا۔ اس سے پہلے اس نے شاعری بھی کی لیکن اسے بحیثیت شاعر کوئی کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے معروف ہو جانے کے بعد ترگنیف ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوا۔ پشکن کی شاعرانہ عظمت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس کا افسانہ 'دی کیپٹن ڈاوٹر' اس کی ادبی عظمت میں مزید اضافے کا سبب بنا۔ امریکی افسانہ نگار او ہنری (ولیم سڈنی پورٹر) کی ساری شہرت اس کے افسانوں کی مرہون منت ہے۔ کیتھرین این پورٹر مسلسل افسانے لکھ رہی ہے اور جدید افسانہ نگاروں میں اس کا ایک خاص مقام ہے۔ دو سال پہلے اسے فورڈ فاؤنڈیشن انعام مل چکا ہے۔ نئے ذہن کے معماروں میں مارسل پروست کا نام فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ یہ حقیقت ہے کہ تیرہ جلدوں پر مشتمل اس کا طویل ناول In Search of Lost Times اپنی تہہ داری کے باعث اس صدی کا عظیم شاہکار ہے۔ لیکن خود پروست کو اپنے افسانے Filial Sentiments of A Paradise پر بڑا ناز تھا۔" 13 صفحات کا یہ افسانہ پروست نیز نئے ذہن کو سمجھنے کا ایک اہم ذریعہ ہے۔ اس افسانے کے آخری جملوں میں پروست کا ذہن ودماغ چھپا ہوا ہے:

> "... کیسی خوشی جیے جانے کی کون سی وجہ، کیسی زندگی ایسی خود آگاہی کا مقابلہ کر سکتی ہے، کون سچ ہے خود آگاہی یا زندگی کی خوشی؟ —— دونوں میں سچ کون ہے؟"

کیتھرائن مینسفلڈ نے 35 برس کی مختصر عمر پائی لیکن ادبی لحاظ سے ہمیشہ زندہ ہے۔ اس کی عظمت اور شہرت کی وجہ صنف افسانہ ہی ہے کوئی دوسری صنف نہیں۔ اطالوی ادیب پیرانڈیلو نے افسانے بھی لکھے، ڈرامے اور ناول بھی۔ لیکن افسانوں اور ڈراموں کے مقابلے میں اس کے ناول کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ یہ درست ہے کہ اس کا فکری نظام اس کے ڈراموں ہی سے تشکیل پایا۔ لیکن ابتدا میں اس کی شہرت اس کے افسانوں ہی کے باعث ہوئی۔ کاموجب کافکا کے فکری محور کا جائزہ لیتا ہے تو اس کے ناول 'ٹرائل' اور 'کیسل' کے ساتھ ساتھ اس کے افسانے 'میٹومورفوسس' کے اثرات نمایاں ہیں۔ رابرٹ ٹاب مین، میٹامورفوسس کو 'بیسویں صدی کا عظیم تخیلی شاہکار' کہتا ہے اور ٹرائل اور کیسل کو اس کے مقابلے میں کم تر سمجھتا ہے۔ جرمن ناول نگار اور افسانہ نگار ٹامس مان نے جرمنی تہذیب کے کھوکھلے پن کے اظہار کے لیے افسانے بھی لکھے اور ناول بھی۔ لیکن اس کی شہرت میں دونوں ہی صنفیں یکساں معاون ہوئی ہیں۔ کامو کے

ناول 'دی پلیگ'، 'دی آؤٹ سائڈر' اور 'دی فال' عظیم ادبی شاہکار ہیں۔ لیکن اس کا افسانوی مجموعہ 'اکسائل اینڈ دی کنگڈم' کے چھ افسانے اپنی فنی عظمت کے باعث ہمیشہ زندہ رہیں گے۔ فلپ تھوڈی نے اس کی وضاحت کی ہے کہ کس طرح اس کے افسانے اس کے ناول کے مقابلے میں 'دوسرے درجہ کی چیز نہیں ہیں۔'' جیمز جوائس کی عظمت Dubliners کے پندرہ افسانوں کے بغیر نامکمل ہوتی۔ ڈبلنرز کی اہمیت اسی سے واضح ہے کہ ازرا پاؤنڈ نے اس پر ایک مستقل مضمون لکھا ہے۔ ایلیٹ نے پاؤنڈ کے مضامین یکجا کر کے شائع کر دیے ہیں۔ اس مجموعۂ مضامین میں ڈبلنرس پر پاؤنڈ کا وہ مضمون شریک ہے۔ اس کے علاوہ خود جیمز جوائس کی نظر میں اس کے افسانے انتہائی اہم تھے۔ کیا کوئی ایسی دھاندلی کر سکتا ہے کہ لارنس کے نظریہ کی تشکیل میں صرف اس کے ناولوں کو زیر بحث لائے اور اس کی انفرادیت کے حامل افسانوی مجموعہ Prussian Officers کو نظر انداز کر دے؟ اردو کے افسانہ نگار پریم چند، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانے اگر دنیا کی اہم زبانوں میں مسلسل ترجمہ ہوتے رہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ انھیں عالمی ادب میں کوئی مقام حاصل نہ ہو۔ اسی طرح افسانے کی نئی تیکنک میں لکھنے والوں میں انتظار حسین، انور سجاد، سریندر پرکاش اور مین را کے افسانے دنیا کی عظیم زبانوں میں منتقل کیے جاتے رہیں تو عالمی سطح پر بھی یہ نام جانے پہچانے نظر آئیں۔ ممکن ہے میری اس رائے کو مبالغہ سمجھا جائے لیکن سنجیدگی سے عالمی ادب کا مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں۔ کیتھرین این پورٹر اور غیاث احمد گدی کے افسانوں کی فنی جہتیں ایک سی ہیں۔ لیکن اردو افسانے کے ارتقائی جائزے میں بھی غیاث احمد گدی کو نظر انداز کرنے سے لوگ نہیں چوکتے جب کہ پورٹر کی بین الاقوامی حیثیت مسلم ہو چکی ہے۔

افسانے پر ایک اعتراض یہ بھی ہے کہ اس میں تجربے کی گنجائش بہت کم ہے۔ اس کو زمان و مکان کے حدود میں بہر حال رہنا ہے اور اس کا بیانیہ انداز اتنا اٹل ہے کہ اس سے انحراف کی کوششیں بے معنی ہیں۔ ممکن ہے صرف اردو افسانوں کو پیش نظر رکھ کر یہ بات کہی گئی ہو لیکن یہ اعتراض بھی وزنی نہیں ہے۔ اس لیے کہ اس صنف میں برابر تجربے ہو رہے ہیں اور تکنیک کی نئی صورتیں سامنے آئی ہیں۔ تیکنیک کے بہت سے نئے تجربے پڑھنے والوں کو اکثر ناگوار اس لیے ہیں کہ ہم رسمی اور روایتی افسانے پڑھنے کے عادی ہیں۔ پھر مغرب میں لکھے جانے والے نئے افسانوں سے بے خبر رہنے میں عافیت محسوس کرتے ہیں۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ ابھی تک

ہیں intiation (بدایتی) افسانوں سے واقفیت نہیں ہے۔ انتھراپولوجی کی یہ اصطلاح ایک خاص قسم کے نئے افسانے کی تخلیق کا باعث بنی ہے۔ کسی کم عمر کے ارتقائے شعور کے مرحلے میں کوئی واقعہ اتنا شدید ہوسکتا ہے کہ اس کے ردعمل میں زندگی کا کوئی بالغ تصور اس کے سامنے آجائے اور اس کے مستقبل کی زندگی پر اس کا گہرا اثر قائم رہے۔ ہیمنگوے کا افسانہ 'دی کیلرس' کتھرائن مینسفلڈ کا 'دی گارڈن پارٹی' فاکنر کا 'دی بیر' بدایتی افسانے ہیں۔ اردو میں ایسے افسانوں کا کال ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ 'بھولا' منٹو کے 'جی آیا صاحب' اور کلام حیدری کے افسانے 'غلطی' میں انی سیئشن کے کچھ عناصر ملتے ہیں لیکن افسانے کی اسی نئی قماش کے بارے میں اردو فکشن کے نقاد بالکل خاموش ہیں۔ حالاں کہ مغرب میں انی سیئشن افسانے قریب قریب تیس برس پرانے ہوچکے ہیں۔ البتہ اردو کے نئے افسانے کی بحث میں 'شعور کی رو' پر اچھی خاصی روشنی ڈالی جاتی رہی ہے۔ لیکن مجھے شبہ ہے کہ اردو میں نصف درجن افسانے بھی شاید ہی اس تکنیک پر پورے اتریں گے۔ اس لیے کہ ہمارے افسانہ نگار زیادہ دیر تک صبر نہیں کرسکتے اور ذہن کی ترنگ پر روک لگا کر اچھی خاصی عبارت آرائی میں مصروف نظر آتے ہیں۔ شب خوں مارچ 1971 میں غیاث احمد گدی کا افسانہ 'نارمنی' غالباً 'شعور کی رو' کی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ لیکن غیاث زیادہ دیر تک خاموش نہ بیٹھ سکے اور جہاں تہاں ذہن کے بہاؤ پر روک لگانے میں منہمک ہوگئے۔ ہاں سریندر پرکاش کا افسانہ 'تلقارمس' شعور کی رو کی تیکنیک پر ہر لحاظ سے پورا اترتا ہے۔ افسانہ نگار کو خواب میں کسی نے اسی نام سے پکارا تھا۔ یہ بیان surrealism کی تحریک کی اسی بنیاد کی یاد دلاتا ہے کہ کس طرح آندرے بریتون Andre Breteon کے ذہن میں یکا یک یہ جملہ عود کر آیا: "A man is cut in half by the window" 'شعور کی روح کے افسانے کوئی سریلسٹ ہی لکھ سکتا ہے۔ اس لیے کہ سرریلزم کے منشور میں اس کی تعریف جس طرح کی گئی ہے 'شعور کی رو پر منطبق ہوتی ہے:

> "A pure psychic automatism, by which it is intended to express, verbally, in writing or by other means. The real process of thought. Thought's dictation in the absence of all control exercised by the reason and outside all aesthetic or moral preoccupations."

اسی طرح علامتی افسانے کے بارے میں کچھ نئے افسانہ نگار سخت غلط فہمی کے شکار نظر

آتے ہیں۔ ہمارے یہاں علامت کا مفہوم یہ مان لیا گیا ہے کہ کسی ایک چیز کے لیے کوئی دوسری چیز مخصوص کرلیں۔ مثال کے طور پر طوائف کی کہانی لکھنی ہو تو اس کے لیے سڑک کا لفظ منتخب کرلیں اور پھر جہاں جہاں طوائف لکھنا ہو وہاں وہاں سڑک لکھتے جائیں اور بس علامتی افسانہ تیار ہوگیا۔ حالانکہ علامت نگاری ایک طرح سے رومانی نظریہ کے تخلیقی تصور پر مبنی ہے، جس میں فطرت اپنی تسلیم شدہ خد و خال، عادات و اطوار میں نہیں دیکھی جاتی بلکہ تخیل کے آئینہ میں کچھ اور ہی شئے بن جاتی ہے، لہٰذا اردو کے بہت کم افسانے علامتی افسانے بن پاتے ہیں۔ چنانچہ یہ کہنا کہ افسانے میں تبدیلی کے امکانات کم ہیں، صحیح نہیں۔ بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ اردو افسانے ابھی تک اپنی قدیم ڈگر سے ہٹتے نظر نہیں آتے۔ یہی وجہ ہے کہ A Portrait in Black and Blood جیسا نیا افسانہ ہمارے لیے نا قابلِ فہم بن جاتا ہے اور بڑی بے تکلفی سے اسے نا قابلِ اشاعت کہہ دیتے ہیں۔

افسانے میں تبدیلی کی اتنی ہی گنجائش ہے جو کسی دوسری اہم صنف میں ہوسکتی ہے، لیکن اس کے لیے شرط ہے کہ اس کے روایتی خد و خال کو اٹل نہ سمجھا جائے Sherwood Anderson نے تقریباً ساٹھ برس پہلے اپنے ایک مضمون Form, not Plot میں اس اظہار کیا تھا۔ کہ پو، موپساں اور او ہنری نے افسانہ نگاروں کی ایک اچھی خاصی ذہین نسل کو ماجرا نگاری کا مصنوعی تصویر دے کر زندگی سے دور کردیا ہے۔ انڈرسن نے ایک اہم نکتہ یہ بیان کا ہے کہ ہماری بے تکلف روزانہ زندگی میں کوئی ہموار پلاٹ نہیں ہوتا' ایسے میں پلاٹ پر مبنی افسانے صرف مصنوعی ہوسکتے ہیں' انڈرسن کی رائے کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ماجرا نگاری افسانے کے لیے ہمیشہ غیر ضروری رہی ہے، لیکن اتنی بات تو ماننی پڑے گی کہ پلاٹ کو جتنی خدمت انجام دینی تھی، دے چکا۔ نئے تصور کا تقاضا ہے کہ اب اسے پلاٹ سے آزاد کیا جائے اور نئے رنگ و آہنگ سے ہم کنار کیا جائے۔ پلاٹ پر مبنی افسانے کا تصور سال خوردہ تصور ہے۔ اب اس کی ضرورت باقی نہیں رہی ہے۔ اس سلسلہ میں Bonard Overstreet نے اپنے مضمون Little Story What Now? میں چند قابلِ غور نکتوں کی طرف اشارے کیے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

"...ہماری حالیہ صدی کا ڈرامہ وہ ڈراما ہے جو ہمارے ذہنوں میں ہوتا رہتا ہے۔ خارجی عمل (چاہے وہ ہاتھ کی کوئی معمولی جنبش ہو یا ایک قوم کا دوسری

قوم پر سفاکانہ حملہ اسی حد تک اہم ہے کہ کہاں تک اس کا ردعمل ہماری ذہنی اور جذباتی کیفیات پر ہو رہا ہے...''

''...اس صدی میں افسانے کا کیا ہوگا؟ اس کے مستقبل کے بارے میں یہ پیش گوئی اتنی ہی مشکل ہے جتنی مشکل تمام اداروں کے مستقبل کے بارے میں اظہارِ خیال کرنا۔ لیکن اتنی بات تو کہی جا سکتی ہے کہ گزشتہ چند دہائیوں سے افسانہ انسانی ذہن کی گتھیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کا موثر ذریعہ ہے ہمارے ذہن کے نہاں خانوں میں کیا کچھ ہو رہا ہے اس کی عکاسی کا معیاری آلۂ کار افسانہ ہی ہے...''

ظاہر ہے کہ انڈرسن کی طرح اوور اسٹریٹ بھی اسی امر پر زور دے رہا ہے کہ انسان کے نفسیاتی عوامل ایک سیدھی لکیر میں ترتیب نہیں دیے جا سکتے اس لیے حقیقی افسانے Plotless ہی ہو سکتے ہیں۔ افسانے کے نقادوں میں آج اکثریت اس بات پر متفق ہے کہ افسانے کے ڈھانچے میں جو تبدیلی آئی ہے وہ فنی اعتبار سے اس کی عظمت بڑھانے میں معاون ہے۔ مغرب میں افسانے بہ قول اوور اسٹریٹ Poison-Plot سے نجات پا چکے ہیں اور اپنی سال خوردہ مصنوعی آرائش و زیبائش کو وترک کر کے انتہائی فطری بن گئے ہیں۔ ایسے افسانے جن میں پلاٹ سازی کی جھلک ہے بھی تو وہ رسمی اور روایتی نہیں ہے بلکہ ذہنی عوامل کی عکاسی ہے۔ چنانچہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے افسانے Two Blue Birds سیر دیاں کے The Darling Young Manon the Flying Trapeze فلیپز اد کوتر کے A Good man is Hard to Find ٹرومین کپوٹ کے A Tree of Height اور کیتھرائن این پورٹر کے The Theft کو ایک ساتھ پڑھیے تو ان کے متنوع مزاج کا ندازہ ہو جاتا ہے۔ ایسے میں نیاز فتح پوری، پریم چند، ممتاز مفتی، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اختر اورینوی، محمد حسن، عصمت چغتائی، شکیلہ اختر، سہیل عظیم آبادی، قرۃ العین حیدر، غیاث احمد گدی، رام لعل اور کلام حیدری کے افسانے بہ اپنے عہد کے نمایاں فرق کے باوجود پلاٹ سازی کی حد تک روایتی ہی نظر آئیں گے۔ افسانے کے فارم کے بارے میں ان کا تصور بہت حد تک جامد ہی رہا ہے یہاں اس امر پر اصرار کیا جا سکتا ہے کہ نیاز فتح پوری کے مقالے میں پریم چند کے افسانے نئے ہیں (اور ایک الگ اسکول ہی کے ہیں) اسی طرح پریم چند، اعظم کریوی، سدرشن یا سہیل عظیم آبادی کے

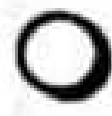
مقابلے میں ممتاز مفتی کے اور ممتاز مفتی کے مقابلے میں منٹو یا انتظار حسین کے ــــ مجھے ان باتوں سے انکار نہیں ہے لیکن ان افسانہ نگاروں میں بنیادی فرق موضوعات کا فرق ہے۔ مختلف موضوعات کی بنا پر فارم کی تھوڑی سی لچک کو ہیئتی تبدیلی نہیں کہتے۔ غالباً اردو افسانے کے روایتی سفر کو مدنظر رکھتے ہوئے بعض حضرات اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ افسانے میں تبدیلی ممکن نہیں ہے لیکن اردو کے افسانے کی ایسی رفتار اس صنف کی کمزوری ثابت نہیں کرتی بلکہ اس کا ثبوت فراہم کرتی ہے کہ افسانے کے اجزائے ترکیبی کے سلسلے میں ہمارا موقف ناگوار حد تک روایتی رہا ہے۔ ویسے یہ صنف کتنی لچک دار ہے، اس کا اندازہ ایڈگر الن پو اور ولیم بروز کے افسانوں کی ہیئت کے تقابلی جائزے سے لگایا جاسکتا ہے۔ اردو افسانہ نگاروں کی نئی پود نے شاید اس کا اندازہ لگالیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انور سجاد، مین را اور سریندر پرکاش اردو افسانے کا مزاج بدلنے پر کمربستہ نظر آتے ہیں۔ لہٰذا افسانہ کوئی جامد صنف نہیں بلکہ انتہائی لچک دار، تغیر پسند صنف ہے۔

صنف افسانہ کو دوسرے نثری اصناف کے مقابلے میں ایک امتیاز یہ بھی حاصل ہے کہ یہ شاعری سے بہت قریب ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر کی بحث میں جدلیاتی الفاظ کے استعمال نیز ابہام اور اجمال کے اوصاف کو ناگزیر بتایا ہے۔ ہربرٹ ریڈ بھی قریب قریب ان ہی امور پر زور دیتا ہے۔ اب اگر نئے افسانوں کے مزاج پر غور کیجیے تو ایسا محسوس ہوگا کہ یہ خصوصیتیں ان میں موجود ہیں۔ چنانچہ یہ واضح ہوتا ہے کہ افسانہ شاعری سے بہت قریب ہے یا ہوسکتا ہے اس سلسلے میں Brickell کا مضمون What Happend to The Short Stories قابلِ مطالعہ ہے۔

بریکل نے نئے افسانے کی زبان کی بحث میں اس کی شاعرانہ خوبیوں کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ صرف افسانہ ہی نثر کی وہ صنف ہے جو شاعری کے مقابلے میں پیش کی جاسکتی ہے۔ ایڈگر الن پو کے عہد سے لے کر آج تک کسی نہ کسی طرح افسانے کی صنفی حیثیت کے اظہار میں شاعری سے اس کی قربت ثابت کی جاتی رہی ہے اور چونکہ فنون لطیفہ میں شاعری کی اہمیت ایک مسلمہ حقیقت ہے اس لیے افسانہ کی اہمیت کو 'ماڈسٹ آرٹ' کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا۔ عالمی شہرت کے حامل نئے افسانوں کو الگ بھی کردیجیے تو اردو کے کچھ نئے افسانے مثلاً ماچس (مین را)، برف پر ایک مکالمہ (سریندر پرکاش)، نخی (کلام حیدری)، ساتویں کہانی

(احمد ہمیش)، تج دو تج دو (غیاث احمد گدی)، ربط کا انعقاد (جوگندر پال)، کابوس (اکرام باگ)، غم زدوں کی برات (احمد یوسف)، کٹھ پتلیاں (شفیع جاوید)، نئی سڑک (ظفر اوگانوی)، آدمی (الیاس احمد گدی)، دستک (تسکین انصاری)، ایک آنکھ کا آدمی (محسن شمسی)، سیاہ ڈائل اور سیاہ ہاتھ (اختر یوف)، سانپوں کی پٹاری (اقبال متین) وغیرہ اپنی شعریت کی وجہ سے بھی — 'ماڈسٹ آرٹ' کی صف میں نہیں رکھے جاسکتے۔

لہٰذا افسانے کی صنفی عظمت سے انکار ممکن نہیں۔ اس صنف نے انسان کے خارجی و داخلی احوال کی عکاسی میں اہم خدمات انجام دی ہیں اور اس کے بدلتے ہوئے تیور سے اندازہ ہوتا ہے کہ مستقبل میں نجی و ذاتی کوائف کے اظہار کا موثر ادبی ذریعہ یہی صنف ثابت ہوگی۔

O

ڈرامے کا فن

سنسکرت قواعد کی رو سے ڈرامے کی یہ تعریف کی جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی نظم ہے جسے دیکھا جاسکے یا ایسی نظم جسے دیکھا اور سنا جاسکے۔

دراصل سنسکرت میں شاعری کی دو قسمیں ہیں۔ ایک درشئے (یعنی دیدنی) دوسری شروے (یعنی شنیدنی) گوکہ ڈرامے کا تعلق کسی حد تک ان دونوں سے ہے پھر بھی اس کا شمار 'درشئے' میں ہوتا ہے۔

سنسکرت میں ڈرامے کے مترادف جو لفظ استعمال ہوتا ہے وہ 'روپک' ہے یہ لفظ روپ سے مشتق ہے اس سے مراد کرداروں اور کیفیات کو مشخص کرنا اور جذبے کے فطری مظاہرات کو پیش کرنا ہے۔ (ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر: محمد اسلم قریشی، لاہور 1971، ص 240)

چونکہ اس میں کردار مختلف روپ بھر کر آتے ہیں اس لیے اسے روپک کہا جاتا ہے۔ ناٹک تو روپک کی دس اقسام میں سے ایک ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ قسم اتنی مقبول و مشہور ہوئی کہ اسے ہی ڈرامے کا مترادف سمجھ لیا گیا۔

"سنسکرت کے بیشتر ارباب قواعد (ویاکرنی नाटय کی 'دھاتو' (مادہ) नृत (نرت) بتاتے ہیں جس کے معنی رقص ہے حالانکہ رائج سنسکرت قواعد کے مطابق नाटय کی دھاتو नट ہونا چاہیے۔ नट اور नृत دو مختلف المعنی مادے ہیں جن میں سے اول الذکر کا مفہوم رقص اور آخر الذکر کا مطلب अनुकृति پھر سے کرنا ہے۔" (ہندوستانی ڈراما: صفدر آہ، دہلی، 1962، ص 23)

ناٹیہ شاستر میں ڈرامے کی تعریف بھی یہی کی گئی ہے۔ अवस्थ नुकृति नाटयम۔ یعنی کسی واقعے کو پھر سے کرنا ناٹیہ (ڈراما) ہے۔

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ آگے چل کر عناصر و اجزاء مختلف ہوں تو ہوں اور یقیناً

ہیں مگر دونوں ڈراموں کی بنیادی تعریف میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ ارسطو اسے نقل بتاتا ہے اور ناٹیہ شاستر अनुकृति یعنی پھر سے کرنا۔ مطلب دونوں کا ایک ہی ہے۔

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

ارسطو کے مطابق ڈرامے کے اجزائے ترکیبی چھ ہیں:

(1) پلاٹ (2) کردار (3) مکالمہ (4) زبان (5) موسیقی (6) آرائش۔

ان کی اہمیت بھی اسی ارتقائی ترتیب کے مطابق ہے۔ اجزائے ترکیبی کے بارے میں عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

> ''ڈراما میں حسب ذیل فنی لوازم یا اجزائے ترکیبی کا ہونا ضروری ہے۔ اگر ان میں سے ایک بھی کمزور یا غائب ہو تو ڈراما مکمل شکل اختیار نہیں کرسکتا۔
> (1) پلاٹ) موضوع یا کہانی کا مواد) یا نفس مضمون (2) کہانی کا مرکزی خیال یا تقسیم (3) آغاز (4) کردار و سیرت نگاری (5) مکالمہ (6) تسلسل کشمکش اور تذبذب (7) تصادم (8) نقطۂ عروج، کلائمکس۔''

(اردو ڈراما کا ارتقا: عشرت رحمانی، علی گڑھ، 1978، ص 19)

جب وہ ان اجزاء کی تفصیل بیان کرنے لگتے ہیں تو ان میں ایک کا اور اضافہ کردیتے ہیں۔ 'یعنی انجام' جس پر نمبر 9 پڑا ہوا ہے مگر اوپر کی فہرست میں اس کا ذکر نہیں وہاں صرف آٹھ ہی ہیں۔

دوسری بات یہ کہ عشرت رحمانی کے اوپر بیان کردہ اجزائے ترکیبی میں پلاٹ کردار اور مکالمہ تو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں سے ہیں۔ لیکن آغاز نقطۂ عروج اور انجام۔ ڈرامے کے نہیں بلکہ پلاٹ کے اجزاء ہیں۔ مرکزی خیال، تسلسل، کشمکش، تذبذب اور تصادم کا شمار نہ تو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں ہوتا ہے اور نہ پلاٹ کے بلکہ یہ ڈرامے کے داخلی عناصر ہیں۔ یہ درست ہے کہ یہ تمام چیزیں ڈرامے میں کہیں نہ کہیں موجود ہوتی ہیں۔ لیکن انھیں اس طرح بیان کرنا الجھن کا باعث ہوتا ہے۔

مزید یہ کہ ارسطو کے بیان کردہ تین جز یعنی زبان، موسیقی اور آرائش کو عشرت رحمانی یکسر نظرانداز کر گئے ہیں جب کہ دوسرے نقاد اسے اہمیت دیتے آئے ہیں۔

پلاٹ

جب مختلف واقعات کو ایک فطری تسلسل، بامعنی و باطنی ربط و آہنگ اور منطقی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔ پلاٹ میں اسباب وعلل پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ لہٰذا ناول کے حوالے سے ای۔ ایم۔ فارسٹر کہانی اور پلاٹ کا فرق واضح کرتے ہوئے لکھتا ہے:

''بادشاہ مرگیا اور رانی مرگئی، یہ ایک کہانی یا واقعہ ہوا۔ پلاٹ سے عاری۔ لیکن اسی بات کو اگر اسباب وعلل کا سہارا لیتے ہوئے اس طرح کہا جائے کہ ''بادشاہ مرگیا اس لیے اس کے غم میں رانی مرگئی۔'' تو یہ صرف واقعہ یہ کہانی نہیں رہا بلکہ پلاٹ بن گیا۔'' (آسپیکٹس آف ناول: ای ایم فارسٹر، ترجمہ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، علی گڑھ، 1978، ص 12)

یہ بات ناول کی طرح ڈرامے کے پلاٹ پر بھی صادق آتی ہے۔

پلاٹ ناول کی طرح ڈرامے میں بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اچھے پلاٹ میں واقعات کی ترتیب ایک خاص ڈھنگ کی ہوتی ہے۔ واقعات ایک کے بعد ایک اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل بھی ہوتا ہے اور دل چسپی میں اضافہ بھی ہوتا رہتا ہے یعنی انھیں سے پلاٹ آگے بڑھتا ہے۔ پلاٹ میں تسلسل بہت اہم ہے ارسطو کا خیال ہے کہ:

''اس کے اجزاء آپس میں اس طرح مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کردیا جائے تو یہ پورا عمل تباہ ہوجائے کیونکہ جو چیز رکھی بھی جاسکتی اور نکالی بھی جاسکتی ہے اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جز نہیں کہلاسکتی۔''

(بوطیقا: ارسطو، ترجمہ: عزیز احمد، فن شاعری، دہلی 1977، ص 63)

وقت کی پابندی کی وجہ سے ڈرامے کا پلاٹ ایجاز و اختصار کا متقاضی ہوتا ہے، لہٰذا ڈرامے کے پلاٹ کی تراش خراش اور تشکیل میں ایک خاص فنی مہارت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہاں واقعات کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ ان میں ایک مسلسل ارتقا ہو اور آخر تک پہنچتے پہنچتے وہ نقطۂ عروج تک پہنچ جائیں۔

اچھے پلاٹ میں کوئی بھی واقعہ یوں ہی رونما نہیں ہوتا بلکہ ہر واقعہ اپنے پچھلے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔

عام طور سے پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ اکہرے اور تہہ دار۔ اکہرے پلاٹ سے مراد ہے کہ اگر کسی شخص کے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو وہ سب آپس میں مربوط ہوں اور ان میں قریب قریب ایک قسم کے جذبات کی رنگارنگی ہو۔ تہہ دار پلاٹ سے یہ مراد ہے کہ اگر کسی شخص سے متعلق مختلف واقعات بیان کیے جائیں تو ضروری نہیں کہ ان کا آپس میں ربط ہو۔ دوسرے کرداروں کی مدد سے جزوی واقعات بھی اس کی شخصیت سے وابستہ ہو جائیں اور اس میں قصہ در قصہ پیدا ہوتا چلا جائے۔

امتیاز علی تاج کہتے ہیں کہ:

> ''پلاٹ عموماً تین طرح کے ہوتے ہیں۔ سادہ، مخلوط اور مرکب، سادہ پلاٹ کے ڈراموں میں واقعات کسی قابل قبول نقطہ آغاز سے بڑھ کر براہِ راست کسی ایسے انجام کو پہنچتے ہیں جسے بوجھ لینا کچھ مشکل نہیں ہوتا اور جس میں توقعات سے کسی خاص انحراف کا موقع پیدا ہونے نہیں پاتا۔ چوتھی صدی قبل مسیح میں یونانیوں نے اپنا کمال اسی نوع کے ڈراموں میں دکھایا تھا... سادہ پلاٹ کے بہترین ڈرامے عموماً وہ ہوتے ہیں جن میں ایک اٹل انجام کی طرف بے دریغ بڑھنے کا احساس پیدا ہو۔
>
> مخلوط پلاٹ میں ڈراما ہمواری سے آگے بڑھتے بڑھتے اپنے راستے سے یکا یک ایک یا ایک سے زیادہ موڑ اس طرح مڑتا ہے کہ نتیجہ توقع کے خلاف نکل آتا ہے لیکن اچانک تبدیلی کا لطف اس صورت میں آتا ہے کہ پلاٹ میں مختلف تبدیلیاں خلاف توقع ہونے کے ساتھ وہ ایک تو منطق کے مطابق ضرور ہوں دوسرے ڈرامے کے آخری حصے میں آئیں۔''
>
> (امتیاز علی تاج: رونق کے ڈرامے، حصہ دوم لاہور، 1969)

(امتیاز علی تاج نے شروع میں پلاٹ کی تین اقسام کا ذکر کیا ہے مگر تفصیل انھوں نے صرف دو کی ہی بیان کی ہیں)

پیش کش کے لحاظ سے اکہرا اور سادہ پلاٹ زیادہ موزوں ہوتا ہے۔ ارسطو اسی لیے

سادے وا کہرے پلاٹ کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پلاٹ اکہرا اور مکمل ہونا چاہیے۔ اس میں جزوی پلاٹ اور جذبات کا اظہار نہ ہو۔ پلاٹ میں قصہ ابتداء سے انتہا تک فطری انداز میں چلتا رہے اور اس میں ایک ہی جذبے کو پیش کیا جائے۔ وہ اکہرے اور تہہ دار پلاٹ کی وضاحت اس طرح کرتا ہے:

''روئیدادیں دو طرح کی ہوتی ہیں سادہ اور پیچیدہ کیونکہ وہ عمل بھی جن کی نقل ان میں پیش کی جاتی ہے دو طرح کے ہوتے ہیں۔ میں اس عمل کو (اس میں مقررہ تسلسل اور وحدت ہونا ضروری ہے) سادہ کہتا ہوں جس کا حزنیہ انجام انقلاب یا دریافت کے بغیر وجود میں آئے۔ پیچیدہ وہ ہے جس کا انجام انقلاب یا دریافت دونوں یا دونوں میں سے ایک کی وجہ سے وقوع میں آئے۔ انقلاب اور دریافت کو روئیداد کی ترتیب ہی سے پیدا ہونا چاہیے۔''

(ارسطو: بوطیقا: ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، دہلی، 1977، ص 6)

پلاٹ میں غیر معمولی پیچیدگی حرکت و عمل میں رکاوٹ بننے کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی اکتاہٹ اور الجھن کا بھی سبب بنتی ہے:

''ڈرامے میں ابتدا وسط اور آخر واضح طور پر ہونا چاہیے۔ پلاٹ کی ابتداء ارسطو کے خیال میں وہ ہے کہ اس سے قبل واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو۔ وسط اس درجہ کو کہیں گے جس سے قبل واقعات پیش ہوئے ہوں اور جس کے بعد واقعات کی ضرورت محسوس ہو۔ آخر وہ درجہ ہے جس کے بعد واقعات کی ضرورت محسوس نہ ہو۔'' (صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما، دہلی 1963، ص 60)

اس پر مزید اضافہ کرتے ہوئے اکثر نقاد پلاٹ کو چھ مرحلوں میں تقسیم کرتے ہیں (1) آغاز یا تمہید (2) ابتدائی واقعہ (3) عروج کی شروعات (4) عروج یا منتہیٰ (5) تنزل (6) انجام پلاٹ کی ان ارتقائی منازل میں سے تمہید کو اکثر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ ڈرامے کی قدیم تنقید میں پانچ مراحل کا ہی پتہ چلتا ہے۔ اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''ڈرامائی تعمیر میں تمہید کو اگرچہ ایک الگ مرحلے کے طور پر بیان کیا جاتا رہا ہے جس کی پلاٹ کے اصل عمل سے ایک علیحدہ اور مستقل حیثیت ہوتی ہے۔ لیکن یہ پلاٹ میں اس قدر آمیز اور مخلوط ہوتی ہے کہ اس کو ڈرامے سے

الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ڈرامے کا عمل اس تمہید کے اختتام سے پہلے ہی شروع ہوجاتا ہے۔ پلاٹ کے ارتقاء میں پہلا اور دوسرا مرحلہ آپس میں اس طرح منسلک ہوتا ہے کہ ان کے درمیان کسی حد فاصل کا امکان ممکن نہیں۔"

(محمد اسلم قریشی: ڈرامہ نگاری کا فن، لاہور 1963، ص 187)

1. آغاز یا تمہید

پلاٹ میں اس مرحلے کا مقصد آئندہ ہونے والے افعال و اعمال کے متعلق مناسب اشارات کرنا مواد کے متعلق ضروری واقفیت مہیا کرنا اور بعض چیزوں کی تشریح پیش کرنا ہے جس سے آنے والے واقعات کو بخوبی سمجھا جاسکے اس میں ایسی چیزیں شامل ہوتی ہیں جو ابتدائی واقعات یعنی دوسرے مرحلے کی طرف متوجہ کریں۔ اس میں کرداروں کا تعارف اس طرح کرایا جاتا ہے کہ تماشائیوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ کون ہیں، بنیادی طور پر کن اوصاف کے حامل ہیں۔ ان کے باہمی تعلقات کس طرح کے ہیں۔

تمہید کے بارے میں محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

"عمدہ تمہید و تشریح عموماً فطری نوع کے مکالمے کی صورت اختیار کرتی ہے۔ یہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے بالکل مانوس اور موزوں طریقہ کار ہے۔ گفتگو کے انداز میں تشریحی جملے کرداروں کے منہ سے کہلوائے جاتے ہیں اور یہ کردار ابتداء ہی سے ہماری دلچسپی کا مرکز بن جاتے ہیں۔ اس مکالمے کا ڈرامے کے عمل سے اس قدر گہرا ربط ہوتا ہے کہ اسے اصل قصے سے علیحدہ تصور نہیں کیا جاسکتا۔" (محمد اسلم قریشی: ڈرامہ نگاری کا فن، لاہور 1963، ص 168)

2. ابتدائی واقعہ

ڈرامے کا اصل عمل اس مرحلے کے ابتدائی حصہ سے شروع ہو جاتا ہے۔ اس ابتدائی واقعہ سے ابتدائی تصادم جنم لیتا ہے اور ڈرامہ معرض وجود میں آتا ہے۔ اس مرحلے میں اہم چیز انتخاب واقعات ہے۔ اہل مغرب اسے selection of incident کہتے ہیں۔ یہاں یہ مسئلہ سامنے آتا ہے کہ کیا ڈرامے کی ابتداء کسی واقعہ سے ہی ہونی چاہیے۔

اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی کا خیال ہے کہ:

''یہ بھی غور طلب مسئلہ ہے کہ آیا ڈرامائی عمل کی ابتداء کسی واقعہ سے ہو اس کی کوئی اور صورت بھی ہوسکتی ہے اکثر نقادوں میں اس بارے میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ ڈرامے کا آغاز کسی واقعے سے ہونا ضروری نہیں۔ بعض اوقات ڈرامے کی ابتدا کسی خاص واقعہ سے نہیں ہوتی بلکہ کسی کردار کے ذہن میں بتدریج یا یک لخت کوئی مقصد ظاہر ہوتا ہے چنانچہ اپنے منصوبوں کو عملی جامہ پہنانے کی سعی پلاٹ کا اصل مدعا قرار پاتی ہے۔ بنابریں یہاں واقعہ کے لفظ کو ایک حیثیت دی جانی ضروری ہے۔ اس کی حدود میں تمام خارجی حادثات اور ذہنی افعال کو شامل سمجھنا چاہیے۔''

(محمد اسلم قریشی: ڈرامہ نگاری کا فن، لاہور، 1963، ص 188)

اس بحث سے قطع نظر اتنی بات تو واضح ہے کہ ڈرامے میں دل چسپی اور کامیابی کے لیے آغاز بڑا اہم ہے۔ ڈرامہ نگار کسی بیان یا منظر نگاری سے تو ڈرامہ شروع نہیں کرسکتا اور نہ ہی کرداروں کے تعارف سے آغاز کرسکتا ہے۔ اسے ایک ایسے واقعے کے عملی وقوع سے ڈرامہ شروع کرنا ہوتا ہے کہ آغاز سے ہی سامعین کو متوجہ کرلے۔ جس کے لیے شروع سے ہی دلچسپی کا ہونا ضروری ہے ورنہ آگے چل کر کامیابی دشوار ہو جاتی ہے۔ لہٰذا آغاز کے واقعات کا انتخاب کرتے ہوئے ڈرامہ نگار کو بڑے غور و خوض سے کام لینا پڑتا ہے انتخاب واقعات کے سلسلے میں یہ ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے کہ ہم ایسے واقعات کو ڈرامے میں قطعی شامل نہ کریں جو پلاٹ کا لازمی حصہ نہیں ان کے نکال دینے سے ڈرامے پر کوئی اثر نہ پڑتا ہو۔

3. عروج

اس مرحلہ پر عمل کا عروج شروع ہوتا ہے۔ اس سے پلاٹ میں الجھاؤ نمایاں ہوتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں جس تصادم نے جنم لیا تھا یہاں وہ بتدریج ترقی پذیر ہوتا ہے۔ اس کی شدت بڑھتی رہتی ہے اور عمل اپنے منتہیٰ کی طرف بڑھتا ہے لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے۔

دوسرے مرحلے میں انتخاب واقعات کی بات تھی یہاں ان واقعات کی ترتیب کا مسئلہ ہے مغربی ڈرامے میں اس ترتیب کو unity of action کہتے ہیں۔

واقعات کی ترتیب کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں عمل کا ارتقا بتدریج اور فطری ہو:

> ''عمل کے عروج میں ان متصادم عناصر کو واضح طور پر سامنے لایا جائے جو منتہیٰ کے وقت اجاگر ہونے والے ہوں اور انجام کی تشکیل میں جن کا نمایاں حصہ ہو... پلاٹ میں ایسے عناصر کو شامل کرنا جن کے متعلق پیشتر ازیں معلومات فراہم نہ کی گئی ہوں اور ناظرین کو اس کے لیے تیار نہ کیا گیا ہو۔ ڈرامائی تکنیک کے لحاظ سے مناسب خیال نہیں کیا جاتا۔''
>
> (محمد اسلم قریشی: ڈرامہ نگاری کا فن، لاہور 1963، ص190)

4. منتہیٰ یا نقطۂ عروج

صفدر آہ کے مطابق نقطۂ عروج کے معنی ہیں پلاٹ کے تصادم کو خلاف توقع انتہا کو پہنچ جانا جس سے ذہنی اور جذباتی توازن درہم برہم ہو جائے۔ (صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما، دہلی 1962، ص268)

اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی درست ہے کہ متصادم عناصر زیادہ عرصہ تک کش مکش اور الجھاؤ میں مبتلا نہیں رہ سکتے لہٰذا اس مرحلے میں تمام مختلف اور متضاد قوتوں کی کش مکش عروج کمال کو پہنچ کر ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ ان میں سے ایک کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے اور یہاں سے قصے کا انجام نظر آنے لگتا ہے۔

مزید یہ کہ نقطۂ عروج گزرے ہوئے واقعات و حالات کے فطری نتیجے کے طور پر ہی سامنے آنا چاہیے۔

قدیم ڈرامہ نگار اس مرحلے کو عموماً ڈرامے کے بیچ میں یا اس کے کچھ بعد لاتے تھے، کچھ اسے نصف کے کافی بعد اور ایسی بھی مثالیں مل جائیں گی جہاں اسے نصف سے پہلے لایا گیا ہے۔

5. تنزل

اس مرحلے میں ڈرامائی تصادم انجام کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے اور پچھلے الجھاؤ میں سلجھاؤ اور حل رونما ہونے لگتے ہیں۔ یہاں یہ واضح ہونے لگتا ہے کہ انجام المیہ ہوگا یا طربیہ۔ یعنی نقطۂ عروج کے بعد ہی یہ انکشاف شروع ہو جاتا ہے اور آہستہ آہستہ انجام کی طرف بڑھتا ہے۔ طربیہ میں اس مرحلے پر رکاوٹیں دھیرے دھیرے دور ہونے لگتی ہیں۔ غلط فہمیوں کا ازالہ

کر مشکلات دور ہو جاتی ہیں۔ المیہ میں اس کے برعکس وہ عناصر رفتہ رفتہ منہدم ہونے لگتے ہیں جو شر و فساد کو روکے ہوئے ہوتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر تباہی و بربادی سامنے آجاتی ہے۔

صفدر آہ اس مرحلے کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''انحطاط کا یہ مختصر وقفہ مغربی ڈرامے کی اصطلاح میں اینٹی کلائمکس (anti climax) کہلاتا ہے۔ کلائمکس میں جذبات ہیجان میں ہوتے ہیں اور اس ہیجان کی سطح پر نئے واقعات کی تعمیر ناممکن ہے۔ لہٰذا اینٹی کلائمکس کے عمل کے ذریعے پہلے ایک نئی ہموار سطح پھر سے پیدا کی جاتی ہے جہاں سے واقعات کی تعمیر نو شروع ہو سکے۔'' (صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما: دہلی 1962، ص 169)

پچھلے مرحلوں میں پلاٹ غیر متعین صورت حال میں ہوتا ہے جب کہ اس مرحلے میں اس کا رخ متعین ہو جاتا ہے۔ یعنی یہاں نتائج کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ نقطۂ عروج پر پہنچ کر پلاٹ انجام کی طرف بڑھتا ہے لیکن وہاں یہ اندازہ نہیں ہو پاتا کہ انجام کیا ہوگا۔ یہاں یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے لہٰذا اسی سے یہ مسئلہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ اب دل چسپی کیونکر قائم رکھی جائے اس کے لیے پلاٹ میں چند واقعات داخل کر کے انجام میں تاخیر کی جاتی ہے۔ یہ واقعات عمل کے زوال میں تھوڑی رکاوٹ پیدا کرتے ہیں جس سے حالات میں غیر یقینی پن اور تشویش پیدا ہوتی ہے اور دل چسپی کسی حد تک برقرار رہتی ہے۔

6. انجام

اس مرحلے پر ڈرامائی تصادم کے ایسے پہلو ظاہر ہوتے ہیں جن سے تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔ انجام المیہ ہو یا طربیہ اس میں اسباب و علل کے منطقی اصول عموماً نظر انداز نہیں کیے جاتے تاکہ انجام گزرے ہوئے حالات و واقعات کا فطری نتیجہ ہی ہو۔ ایسا انجام جو کرداروں کے اوصاف اور پلاٹ کے عمل سے براہِ راست رونما نہ ہو بلکہ ناگہانی طور پر خارجی دنیا سے نازل ہو جائے ناقص و پست ہو سکتا ہے۔

ممکن ہے پلاٹ کی یہ میکانکی تقسیم قصہ کی فطری تقسیم پر کہیں کہیں بار گزرے لیکن ڈرامے میں پلاٹ کے ارتقا و زوال کو سمجھنے کے لیے یہ کارآمد بھی ہوتی ہے۔

7. تصادم

گو کہ تصادم کا شمار پلاٹ کے اجزائے ترکیبی میں نہیں ہوتا پھر بھی یہ ڈرامے کا اتنا اہم جز

ہے کہ ڈرامہ خواہ المیہ ہو یا طربیہ اس کے بغیر اس کا وجود میں آنا مشکل ہے۔

اوپر پلاٹ کی تعریف میں کہا گیا کہ پلاٹ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ واقعہ میں ہمیشہ دو یا دو سے زیادہ چیزیں ہوتی ہیں۔ جن میں کسی صورت میں تضادیت پائی جاتی ہے اور اسی تضادیت سے واقعہ پیدا ہوتا ہے۔ یہی پلاٹ کی تعمیر کرتی ہے اور یہی عمل کو زندہ رکھتی ہے۔ تضادیت نہ ہو تو پلاٹ کا بننا بھی مشکل ہو جائے اور عمل بھی باقی نہ رہے۔

ہیگل کا قول ہے:

> ''اشیاء کا تضاد ہی وہ طاقت ہے جس سے اشیاء میں حرکت پیدا ہوتی ہے...
> لہٰذا کانفلکٹ ہی ڈرامے میں حرکت پیدا کرنے والی طاقت ہے اور اسی
> حرکت کا نام ڈرامیٹک ایکشن ہے۔''
>
> (بحوالہ صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما، دہلی 1962، ص 237)

اس سے ظاہر ہوا کہ تصادم ڈرامے کی بنیاد ہے اسی سے پلاٹ میں حرکت و عمل کے سوتے پھوٹتے ہیں اور یہی عمل کے لیے تازیانہ بھی ہے۔

تصادم کی مختلف صورتیں ہو سکتی ہیں یہ کبھی دو قوتوں، ارادوں یا مقصدوں کے درمیان ہوتا ہے۔ کبھی کردار سے کردار میں ہوتا ہے۔ کبھی کردار اور ماحول میں ہوتا ہے۔ کبھی کردار اور تقدیر میں ہوتا ہے۔ کبھی ایک سوسائٹی کا دوسری سوسائٹی سے ہوتا ہے۔ کبھی نیکی اور بدی میں، کبھی موت اور زندگی میں، کبھی فرض اور محبت میں، کبھی عقائد کا عقائد سے، کبھی اصول کا اور کبھی کردار کے اندر کے متضاد رجحانات کا بھی ہوتا ہے۔

تصادم کی ایک شکل ظاہری ہوتی ہے جس میں دو کرداروں یا دو ذہنوں کے درمیان تصادم ہوتا ہے۔ یہ دو گروہوں کے مابین بھی ہو سکتا ہے۔ کبھی کردار اور ماحول میں ہوتا ہے۔ کبھی کسی فرد اور تقدیر میں ہوتا ہے۔ کبھی کسی شخص اور اس کی پہنچ سے باہر کسی قوت میں ہوتا ہے۔ تصادم کی یہ صورت ابتداء سے آج تک ہر دور میں مقبول رہی ہے۔

تصادم کی دوسری صورت داخلی ہوتی ہے۔ اس میں کرداروں کے ذہنوں میں ایک طرح کی کش مکش ہوتی ہے۔ کسی فرد کے ذہن میں ایک جذبے کا دوسرے جذبے سے ایک خیال کا دوسرے خیال سے تصادم رونما ہوتا ہے۔

داخلی تصادم نفسیاتی صورت حال کے اظہار کی قوت کی وجہ سے المیہ کے لیے بہت مستحسن

مانا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ بعض ناقدین اسے فن ڈراما کا بہترین پہلو قرار دیتے ہیں۔

ارسطو کے یہاں تصادم کا کوئی واضح نظریہ نہیں ملتا۔ تصادم کا نظریہ با قاعدہ طور پر انیسویں صدی میں ہیگل نے وضع کیا۔ اگر اس کے پہلے تصادم ہوتا بھی تھا تو اس کا کوئی نام نہیں تھا۔

(صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما، دہلی 1962، ص 237)

سنسکرت ڈراما نگار ڈرامے میں تصادم کے زیادہ قائل نہ تھے۔ وہ تصادم کے ذریعے قصے میں نقطۂ عروج بھی پیدا نہیں کرتے۔ بلکہ ہلکے پھلکے تصادم سے صرف واقعہ پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں۔ بعدہ اس قصے کو رس اور بھاؤ سے سجاتے ہیں۔

کردار

لفظ کردار عموماً دو معنی میں استعمال ہوتا ہے ایک یہ کہ اس سے اشخاص کی اچھائی یا برائی کا احاطہ کیا جاتا ہے اور یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ یہ اچھے کردار کا انسان ہے اور یہ بُرے۔ اسی طرح قوموں کے کردار کی بات بھی کی جاتی ہے۔

لیکن ای ایم فارسٹر اس سے دوسرے معنی مراد لیتا ہے وہ ناول کے سلسلے میں لکھتا ہے:

"ناول نگار بڑی تعداد میں لفظی پیکر تراشتا ہے۔ جو کم وبیش اسی کا آئینہ ہوتے ہیں (فنی باریکیوں کا ذکر بعد میں آئے گا) انھیں نام اور جنس سے موسوم کرتا ہے۔ ان کے لیے قابل فہم حرکات وسکنات متعین کرتا ہے۔ ان سے واوین کے اندر کلمات ادا کراتا ہے اور شاید ٹھوس طرز عمل اختیار کرواتا ہے۔ یہ لفظی صورتیں اس کا کردار ہوتے ہیں۔" (ای ایم فارسٹر: آسپیکٹس آف ناول، ترجمہ ابوالکلام قاسمی، ناول کا فن، علی گڑھ 1978، ص 18)

ڈرامے کے کرداروں پر بھی یہ بات صادق آتی ہے مگر اس میں فارسٹر کا یہ کہنا کہ جو کم و بیش اسی کا آئینہ ہوتے ہیں (اپنے مصنف کا) محل نظر ہے۔ اس قول کی رو سے تو اپنے خالق کی ہی نفسیات کرداروں میں جاری وساری رہتی ہے۔

ڈرامے میں کردار تخلیق کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ کسی کو داڑھی لگا دی گئی کسی کو مونچھیں کوئی امیر عورت کے لباس میں ہے تو کوئی نوکرانی کے، اصل چیز تو کرداروں کی نفسیات ہے۔ میک اَپ اور پوشاکیں تو نفسیات کو اجاگر کرنے کے لیے ہوتی ہیں۔ لہٰذا ہر کردار میں اس کی فطرت

کے لحاظ سے نفسیات ظاہر ہونا چاہیے۔ مثلاً:

کسی مصنف کو فرقہ پرستی سے نفرت ہے لیکن کسی سین میں اسے فرقہ پرست کا کردار لکھنا پڑ رہا ہے تو اس کردار میں فرقہ پرستی سے مخالفت کا شائبہ بھی نہیں آنا چاہیے ورنہ وہ کردار جھوٹا اور نقلی ہو جائے گا۔

اس بات کو محمد حسن صاحب کے اس قول سے بھی تقویت پہنچتی ہے کہ:

''اسی طرح واقعہ اور کرداروں پر مصنف کی ذات کی مہر یا اس کے اپنے داخلی جذبات و احساسات کی رنگ آمیزی جتنی کم ہوگی۔ (یا جتنی معروضی ہوگی) ڈرامہ اتنا ہی موثر ہوگا اور کردار اتنے ہی جیتے جاگتے نظر آئیں گے۔''

(محمد حسن: ادبیات شناسی، نئی دہلی 1989، ص 148)

محمد حسن صاحب کردار نگاری کے سلسلے میں ایک اور جگہ رقم طراز ہیں:

''ڈراما آپ محض اپنے لیے نہیں لکھتے قلم اٹھاتے ہی آپ کو مختلف کرداروں کو ڈھالنا پڑتا ہے۔ اور ان میں سے اکثر کردار آپ کی تخلیق ہونے کے باوجود آپ کی ذات سے الگ اپنا ایک وجود رکھتے ہیں۔''

(محمد حسن: مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے، لکھنؤ، 1975، ص 30)

اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر ڈرامے میں ایک کہانی ہوتی ہے۔ لیکن اس کہانی کے پلاٹ کا تانا بانا بننے والے لفظی پیکر ہی ہوتے ہیں جن سے ہماری گہری وابستگی اسی وقت ممکن ہے کہ جب انھیں تراشنے میں خلوص و صداقت اور نفسیاتی تحلیل سے کام لیا گیا ہو اور وہ کردار جیتے جاگتے زندہ سانس لیتے ہوئے ہوں۔ ایسے کردار نہ صرف یہ کہ خود زندہ رہتے ہیں بلکہ اپنے خالق کو بھی زندگی جاوید عطا کر دیتے ہیں۔

ناول نگار اپنے کرداروں کے اعمال و افعال احساسات و جذبات کی وضاحت و صراحت کر سکتا ہے، لیکن اسٹیج پر کرداروں کو اپنے پیروں پر کھڑا ہونا پڑتا ہے۔ وہ اپنی ذات کی نمائندگی خود کرتے ہیں۔ اپنے افعال و مکالمات سے اپنی شخصیت خود اجاگر کرتے ہیں ڈرامہ نگار اسٹیج پر اپنے کرداروں کے اعمال میں کسی قسم کی مداخلت نہیں کر سکتا۔

کسی فن پارے کے ایسے کردار جن کی گفتگو، افعال، حرکات و سکنات اور جذباتی حالت کے اظہار میں زندگی کی حقیقی عکاسی پائی جاتی ہو یا ان میں ایسی ہمہ گیری ہو جو زمانے اور وقت

گزر جانے کے باوجود انھیں زندہ رکھ سکے معیاری کردار کہے جاسکتے ہیں۔ایسے کرداروں کے ماضی و مستقبل سے لاتعلقی کے باوجود ان کی شخصیت کو ہم پہچان لیتے ہیں اور ان سے قریبی دوستوں کی طرح مانوس ہوجاتے ہیں۔ خواہ وہ تھوڑی دیر کے لیے ہی سامنے آئیں پھر بھی ہمارے ذہنوں پر ایک نہ مٹنے والا نقش چھوڑ جاتے ہیں ان کے بارے میں ہم اتنے اعتماد سے باتیں کرتے ہیں گویا انھیں مدتوں سے جانتے ہیں۔ان میں انفرادیت کے باوجود ایک ایسی عمومیت ہوتی ہے کہ وہ اپنے سماج کے کسی طبقے کی روایات ونظریات کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ان کا مزاج اپنے عہد اور معاشرے کے مزاج سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔

معیاری کردار یہ نہیں بتاتے کہ زندگی کیسی ہے، وہ زندگی کے صرف شارح نہیں ہوتے بلکہ زندگی کی توصیف بھی کرتے ہیں۔اس طرح یہ ہمارے محبوب کردار بن جاتے ہیں اور ہمیں ایسی دنیا میں لے جاتے ہیں جہاں ہم جانا چاہتے ہیں۔ وہ دنیا اس دنیا سے مشابہت رکھتے ہوئے بھی مختلف ہے اور بعید از امکان ہوتے ہوئے بھی پر کشش ہے۔

اطہر پرویز ایک جگہ لکھتے ہیں:

> "بچے اپنے بڑوں کی حرکات وسکنات کا بڑے غور سے مطالعہ کرتے ہیں اور پھر موقعہ بے موقعہ چھپ کر اس کو نقل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ان کی اس بات کا دل چسپ پہلو یہ ہے کہ وہ اپنے بڑوں کی نقل کرتے ہوئے ان کی شخصیت کے نمایاں اور بعض اوقات مضحک اور منفی پہلوؤں کا انتخاب کرتے ہیں اور یہی ان کا کردار نگاری کا تصور ہے۔"

(اطہر پرویز: بچوں کا ڈراما، آج کل ڈراما نمبر، 1959، ص 63)

اس سے اتنی بات بہر حال واضح ہوجاتی ہے کہ کسی کردار کی فطرت کے اہم اور نمایاں پہلو کو ہی اجاگر کرنا چاہیے۔

زمانے کے تغیر ماحول کی تبدیلی کسی واقعے حادثے یا انقلاب سے متاثر ومتبدل ہونے والے کردار ارتقائی کردار کہلاتے ہیں جو شروع سے آخر تک ایک ہی ڈھرے پر رہیں جن کے اندر کسی اثر کو قبول کرنے اور تغیر پذیر ہونے کی صلاحیت نہ ہو وہ جامد ہوتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے کے لیے ارتقائی کردار کا وجود ہی مستحسن مانا جاتا ہے۔

کرداروں کی نفسیات و جذبات کو نمایاں کر کے ان کی شخصیت کو موثر بنانے میں مندرجہ

ذیل تین صورتیں معاون ہوتی ہیں:

اول: کسی کردار کی دوسرے کردار سے گفتگو۔

دوم: کسی کردار کے بارے میں دو کرداروں کا اظہار خیال۔

سوم: واقعات اور ڈرامے کی اندرونی فضا سے کرداروں کی شخصیت پر روشنی پڑنا۔

پہلی صورت میں جب کوئی کردار کسی کردار سے گفتگو کرتا ہے تو بہت سی باتیں اپنے متعلق بھی کرتا ہے خواہ کردار کا موضوع سخن براہ راست اپنی ذات کی طرف نہ بھی ہو۔ پھر بھی اس کی باتوں سے اس کے نقطۂ نظر، طرز تخیل اور انداز فکر کا پتہ ضرور چل جاتا ہے، کیونکہ اس کی باتوں میں اس کی اپنی ذات کا عکس جھلکتا ہے۔ یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کسی فرد کی گفتگو سے اس کی اپنی شبیہ سازی اور صورت گری کا کام لیا جاسکتا ہے۔ بقول شخصے مکالمے کے ذریعہ کردار نگاری کا یہ اولین اور موزوں ترین ذریعہ ہے۔

دوسری صورت کو براہِ راست کرداروں کی تعمیر کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اس سے کسی کردار کے بیان کی تصدیق و وضاحت ہوسکتی ہے۔ کسی کردار کی شخصیت کی تعمیر ہوسکتی ہے۔ البتہ یہاں یہ دیکھنے کی ضرورت ہوگی کہ ان کرداروں کا آپس میں کیا تعلق ہے۔ اس اظہار رائے کا کوئی خاص مقصد و مدعا تو نہیں اور یہ گفتگو ذاتی محسوسات و تعصبات سے کس حد تک پاک ہے۔

کردار نگاری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ کرداروں کی زبانی ایسی گفتگو پیش کی جائے جو ان کی فطرت ماحول اور معاشرت کے مطابق ہو۔ جو شخص جس طبقے یا سماج سے تعلق رکھتا ہو زبان بھی اسی کے مطابق ہو اور مختلف طبقوں اور گروہوں کے لوگوں کی گفتگو سے ان کا طبقاتی فرق بھی ظاہر ہو۔ کسی ماحول کی صحیح عکاسی کرداروں کے الفاظ و افعال ہی کے ذریعہ ممکن ہے کیونکہ کسی شدید غمناک واقعہ کو اس کے کردار اپنی بھونڈی اور بے جوڑ گفتگو یا حرکات و سکنات سے مضحکہ خیز بنا سکتے ہیں۔ کردار موقع و محل کو موزونیت کے ساتھ ساتھ اپنے مرتبے اور ماحول کے مطابق گفتگو کریں اس کے لیے ضروری ہے کہ تمام کرداروں کی زبان و بیان کا اسلوب حقیقت کے قریب ہو مثلاً بادشاہ کی گفتگو کا انداز پر شکوہ و باوقار ہو۔

کردار نگاری کے لیے مکالمہ ایک اچھا ذریعہ ہے مکالموں سے جہاں پلاٹ کی وضاحت ہوتی ہے وہیں یہ کرداروں کے عام اور انفرادی اوصاف کو اجاگر کر کے ان کی شخصیت کی تعمیر

کرتے ہیں۔ اگر غیر ضروری اور طویل مکالمے پلاٹ کی چستی و دل کشی کو زائل کرتے ہیں تو ضرورت سے زیادہ مختصر مکالمے کرداروں کی سیرت کو پورے طور سے اجاگر نہیں کر پاتے۔

کبھی کبھی کردار نگاری کے لیے ایک اور طریقہ بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات، ارادوں، منصوبوں، جذبات و احساسات کا اظہار کسی سے مخاطب ہوئے بغیر یا اپنے آپ سے مخاطب ہو کر کرتا ہے۔ اس اسلوب کو خود کلامی کا نام دیا جاتا ہے۔ اس کی ایک شاخ یک طرفہ گفتگو (aside) ہے۔ اس سے کرداروں کے متعلق بہت سے راز افشاں ہوتے ہیں۔ جب کردار نگاری کے دیگر طریقوں سے کسی کردار کے باطن تک رسائی مشکل ہو جاتی ہے۔ تو اس مفاہمت کا سہارا لیا جاتا ہے۔ کسی کردار کے باطن کے تاریک گوشوں اور خلوت گاہوں سے سامعین کو متعارف کرانے کا ڈرامہ نگار کے پاس یہ آخری ذریعہ ہے۔ ڈرامہ نگار، ناول نگار کی طرح براہ راست کرداروں کے متعلق کچھ کہنے پر قادر نہیں ہوتا۔ اسی لیے کرداروں کو اپنی ذات کے بارے میں وضاحت و صراحت کی اجازت دے دیتا ہے، وہ اپنے آپ ہی گویا بلند آواز میں سوچتے ہیں اور ہم ان کی آواز اتفاقی طور پر سن لیتے ہیں۔

کچھ لوگ اس طریقہ کار کو ڈرامے کے لیے بھونڈا اور غیر فطری بتاتے ہوئے اس سے پرہیز کی تلقین کرتے ہیں۔ ہوسکتا ہے اس بات میں ایک گونہ صداقت ہو۔ لیکن ڈرامہ نگار کو ہر بات کسی نہ کسی کردار سے ہی کہلوانی ہوتی ہے۔ اس لیے اسے بعض حالات میں مجبوراً خود کلامی کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ خصوصاً ایسے کردار کی پیش کش میں جو کسی باطنی تصادم میں مبتلا ہو یا جس کے قول و فعل کو ایک دوسرے کی روشنی میں سمجھنا مشکل ہو رہا ہو بعض دفعہ پلاٹ کے ظاہری واقعات سے کرداروں کے افعال کی جو وضاحت ہوتی ہے وہ باطنی ارادوں سے مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً ایک کردار کے تعلقات بظاہر سب کے ساتھ اچھے ہیں ہر ایک اسے دوست سمجھتا ہے۔ وہ بھی ان کے سامنے اپنے کو ایسا ہی ثابت کرتا ہے مگر بہ باطن کسی پرانی مخاصمت یا غلط فہمی کی بنا پر ان سب کا دشمن ہے اور اندر ہی اندر ان کے خلاف سازش کرتا ہے۔ اپنے تخریبی منصوبوں کا اظہار بھی کسی اور کے سامنے نہیں کرسکتا۔ ایسے پیچیدہ قسم کے کرداروں کی پیش کش میں یہ طریقہ کار کارآمد ہوتا ہے۔

محمد اسلم قریشی لکھتے ہیں:

> ''زمانہ قدیم سے آج تک خود کلامی کے حسن و قبیح اور اس کے محاسن و معائب پر لے دے ہوتی رہی ہے۔ ان اصولی و نظریاتی مباحث سے قطع نظر ہمیں

ڈرامے کا مطالعہ کرتے وقت خود کلامی کو بلا احتجاج و اعتراض ایک عام رواج یا مفاہمت کے طور پر قبول کر لینا چاہیے۔ اور اس کے استعمال کی مقصدیت پر نظر رکھنی چاہیے۔" (محمد اسلم قریشی: ڈراما نگاری کا فن، لاہور، 1963، ص 165)

ڈرامے کی ابتدا میں ہی تمام کرداروں کا تعارف ہو جانا احسن مانا جاتا ہے اور تعارف واقعاتی صورت میں ہو تو زیادہ بہتر ہے یعنی کسی واقعہ میں ہی کردار کی نفسیات اور ان کے آپسی تعلقات واضح ہو جائیں۔ بیانیہ تعارف جس سے واضح ہو جائے کہ مصنف کرداروں کا تعارف کرا رہا ہے اچھا نہیں مانا جاتا۔

ڈرامے میں تعارف اس ڈھنگ سے ہونا چاہیے کہ ایک ہلکی سی جھلک سے ہی کرداروں کی نفسیات و مزاج کا اندازہ ہو جائے۔ مثلاً ولن کے کردار کا تعارف کرانا ہے تو یوں دکھا سکتے ہیں کہ محفل جمی ہے ایک شخص گاؤ تکیے سے ٹیڑھا ہو کر ٹکا۔ ہاتھ میں جام ہے۔ سامنے طوائف ناز و انداز دکھا رہی ہے۔ اتنے میں ایک مکروہ شخص آ کر پیچھے سے اس کے کان میں کچھ کہتا ہے جسے سن کر اس کی پیشانی پر بل آ جاتا ہے۔

یہاں ولن کے بارے میں کچھ نہیں کہا گیا مگر ایک ہلکی سی جھلک میں اس کی نفسیات واضح ہو گئی۔

مزید یہ کہ اگر ایک کردار کا تعارف ہو چکا ہے تو دوسرے اہم کردار کا تعارف اس سے پہلے تعارف شدہ کردار کے ذریعہ ہو ان دو کے بعد تیسرے کردار کا تعارف ان ہی دو کرداروں میں سے کسی ایک توسط سے ہو۔ بقیہ اہم کرداروں کا تعارف ان ہی تعارف شدہ کرداروں میں سے کسی ایک کے ذریعہ ہو۔

کردار اور پلاٹ کا آپسی رشتہ بھی بہت اہم ہے دراصل یہ ایک دوسرے کے لیے معرض وجود میں آتے ہیں اور ان کا آپس میں گہرا ربط ہوتا ہے۔ یعنی بعض جگہ کردار پلاٹ کے تار و پود تیار کرتے ہیں اور کہانی وہی نوعیت اختیار کرتی ہے جس نوعیت و خصلت کے کردار ہوتے ہیں اور بعض جگہ کردار ان خصوصیات کے حامل ہوتے ہیں جو خصائل و اوصاف پلاٹ ان کو بخشتا ہے مختصر یہ کہ پلاٹ اور کردار دونوں کہانی کے لیے اہم ہیں۔ کہانی کے واقعات و حالات کا اور کرداروں کا آپس میں گہرا تعلق ہوتا ہے۔ کہیں پلاٹ کرداروں کے ارتقا کا وسیلہ بنتا ہے تو کہیں کردار پلاٹ کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

کردار اور پلاٹ کے تعلق سے یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ مصنف خام مواد کے طور پر اپنے ذہن میں پہلے پلاٹ کا خاکہ تیار کرتا ہے یا کردار کا۔ اس سلسلے میں تین صورتیں ممکن ہیں۔

پہلی یہ کہ بعض دفعہ پہلے ہی سے مصنف کے ذہن میں پلاٹ کا نقشہ تیار رہتا ہے اور وہ اس کے آغاز و انجام اور ارتقاء بلکہ ہر موڑ سے بخوبی واقف ہوتا ہے اور اسی کے مطابق کرداروں کو تراش خراش کر کہانی میں جگہ دے دیتا ہے۔

دوسرے یہ کہ کبھی ڈرامہ نگار کے پیش نظر کچھ کردار ہوتے ہیں۔ ان کے ذہنی رجحانات طور طریقے اور عادات و اطوار اس کے ذہن میں واضح رہتے ہیں۔ ان سب کی نمائش کے لیے وہ پلا ٹ کا خاکہ تیار کرتا ہے اور ان کی شخصیت کو بے نقاب کرنے کے لیے موقع و محل اختراع کرتا ہے۔

تیسرے یہ کہ مصنف پلاٹ اور کردار دونوں کو کسی خاص فضا یا کسی خاص نقطۂ نظر کے تحت تراشے اور اسی کے زیر اثر پیش کر دے۔

اوّلیت کی بحث سے قطع نظر اتنی بات تو بہر حال مسلم ہے کہ بہترین فن پارہ وہی ہوگا جس میں ان دو عناصر میں صحیح امتزاج پیدا کیا جائے اور دونوں ایک دوسرے کے لیے معرض وجود میں آئیں۔

کردار نگاری کے سلسلے میں وقار عظیم کا یہ قول بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ ان کا کہنا ہے:

> "کردار کی گفتگو اور اس کی حرکات و سکنات سے جہاں ایک طرف کردار کی شخصیت اور اس شخصیت کے انفرادی پہلو ابھرتے اور اجاگر ہوتے ہیں۔ دوسری طرف ان ہی دو چیزوں سے ڈرامہ نگار اور بہت سے کام لیتا ہے۔ کردار اپنی باتوں میں اور اپنی حرکتوں سے پلاٹ کے چھپے ہوئے حصوں کی تکمیل کرتے جاتے ہیں۔ وہ انھیں دونوں چیزوں سے کہانی کو برابر آگے بڑھاتے ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ناظر کے اس انہماک کو (جو ڈراما دیکھنے کی بڑی ضروری شرط ہے) اور اس کے اس اشتیاق کو جس پر اچھی کہانی کا انحصار اور دار و مدار ہے، قائم رکھنے کا سب سے موثر وسیلہ ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ارتقاء کی ساری منزلیں طے کرنے میں پلاٹ کی راہ نما بنتی ہیں اور ان ہی کے سہارے سے اس کی ابتداء اس کے نقطۂ عروج اور اس کے خاتمے میں صحیح قسم کا ربط تسلسل اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور یہی دونوں چیزیں اس مجموعی تاثر کو

برقرار رکھنے کی خدمت انجام دیتی ہیں جو اچھے ڈرامے کا طرۂ امتیاز ہے۔“
(سید وقار عظیم: آجکل، ڈرامہ نمبر 1959، دہلی، ص38)

کرداروں کی صورت کو اجاگر کرنے کے لیے کبھی کبھی یہ طریقۂ کار بھی استعمال کیا جاتا ہے کہ ایک کردار کے مقابل متضاد صفات کے کردار کو لایا جاتا ہے جس طرح کسی خوبصورت شے کی خوبصورتی کو زیادہ اجاگر کرنے کے لیے اس کے سامنے کسی بدصورت شے کو لایا جاتا ہے۔ اسی طرح متضاد صفات کی وجہ سے دونوں کرداروں کی صفات زیادہ واضح اور نمایاں ہو جاتی ہیں۔

ہڈسن اپنی کتاب Introduction to the Study of Literature میں ڈرامے کی کردار نگاری کے سلسلے میں 'ارتکاز، اختصار اور معروضیت پر زور دیتا ہے'۔

محمد حسن صاحب کا کہنا ہے کہ:

”یہ تینوں شرطیں محض کردار نگاری کے سلسلے ہی میں اہم نہیں بلکہ ڈرامے کی تنقید میں مرکزی اہمیت رکھتی ہیں پلاٹ ہو یا کردار نگاری، مکالمہ ہو یا واقعہ نگاری ہر صورت میں ڈرامے کو ارتکاز سے کام لینا ہوتا ہے ورنہ اس کے بہک جانے کا خطرہ ناول یا داستان کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے۔“
(محمد حسن: ادبیات شناسی، نئی دہلی، 1989، ص148)

ان باتوں اور اصولوں کو ذہن میں رکھ کر ڈرامائی کرداروں کی تخلیق کی جائے تو اچھے کرداروں کی تخلیق ممکن ہے۔

مکالمہ

ارسطو مکالمے کو تاثر کہتا ہے وہ اس سلسلے میں کہتا ہے کہ:

”تیسرا درجہ تاثرات کو حاصل ہے اس عنصر کا تعلق ان تمام سچی اور مناسب باتوں کے بیان کرنے سے ہے جن کا دار و مدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے۔
تاثرات میں جو کچھ کہا جاتا ہے۔ سب شامل ہے۔ (بیان کیا جاتا ہے) خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقے پر ثابت کرے یا منفی طریقے پر یا محض کسی عام رائے کا اظہار کرے۔“

مکالمے کی تمام تر ضرورت و اہمیت کے باوجود اسٹیج ڈرامے میں حرکت و عمل کے بمقابلہ اس کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ چونکہ ڈرامہ اسٹیج پر دکھائی دیتا ہے۔اس لیے اکثر اشیاء یا کرداروں کو پیش کر دینا کافی ہوتا ہے۔ انھیں بیان نہ بھی کیا جائے تو صورت حال مکمل ہو جاتی ہے۔

اس سلسلے میں ریوتی سرن شرما لکھتے ہیں:

''اسٹیج کے ڈرامے میں بہت سے بے لکھے مکالمے ہوتے ہیں۔ جو زبان سے نہیں جسمانی موجودگی یا حرکات و سکنات سے ادا کیے جاتے ہیں۔ مثلاً کوئی بچہ چرا کر مٹھائی کھا رہا ہے۔ ماں چھپ کر بچے کی یہ حرکت دیکھتی ہے۔ وہ بچے کی شرارت اور بے خبری پر مسکراتی ہے اور پچھلی تمام چوریوں کا سبب جان کر ''اچھا تو یہ حرکتیں تم کرتے رہے ہو۔'' کے انداز میں گردن ہلاتی ہے اور اطمینان کا گہرا سانس لے کر رہنا کچھ کہے لوٹ جاتی ہے۔ صورت حال مکمل، ڈرامہ آگے بڑھ گیا اور مزید پیچیدگیوں کے لیے زمین تیار ہوگئی مگر مکالمہ ایک بھی ادا نہیں ہوا۔''

(ریوتی سرن شرما: ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک، آج کل ڈراما نمبر، 1959، دہلی، ص 60)

ڈرامائی مکالموں کے سلسلے میں صفدر آہ نے ایک بڑے مزے کی بات کہی ہے:

''ڈراما پہلے نظری آرٹ ہے پھر سمعی۔ مکالمے صرف اتنے ہونے چاہئیں جتنے ایکشن کی وضاحت کے لیے ضروری ہے۔ ڈرامے میں بڑے بڑے مکالموں کی بہتات اس کا ثبوت ہے کہ ڈراما نگار خود اپنے ڈرامے کے ایکشن کو نہیں پکڑ سکا ہے اور وہ اپنی کمزوری کو لفاظی اور ادب کے پردے میں چھپانا چاہتا ہے۔ ادب ڈرامے کا زیور ہے اصل نہیں۔''

(صفدر آہ: ہندوستانی ڈراما، دہلی، 1962، ص 271)

صفدر آہ کی یہ بات بالکل درست ہے کہ ڈرامے میں مکالموں کی زیادتی مناسب نہیں کیونکہ ڈرامے میں 'کیا کہا' سے زیادہ 'کیا کیا' اہم ہوتا ہے۔ مکالمے حرکت و عمل کو قوت بخشنے اور قصے کو آگے بڑھانے کے لیے ہوتے ہیں۔ چونکہ ڈرامے میں وقت کی پابندی ہوتی ہے اس لیے Economy of Words ضروری ہے اس کے لیے الفاظ کا انتخاب بالکل اسی طرح کرنا چاہیے

جس طرح ٹیلی گرام کے لیے کیا جاتا ہے۔ تھوڑا کہہ کر بہت سمجھنے کا قول یہیں صادق آتا ہے۔ اگر کام ایک جملے سے چل جاتا ہے تو دوسرا جملہ ہرگز نہیں لکھنا چاہیے، خواہ وہ کتنا ہی خوبصورت جملہ کیوں نہ ہو کیونکہ ڈرامے میں خوبصورت جملہ وہ ہے جس کی ضرورت ہو وہ نہیں جس میں خوبصورت الفاظ ہوں۔

مکالموں کا موقع و محل سے مناسبت رکھنا بھی بہت ضروری ہے انھیں کردار کی ذہنی سطح اور معاشرت کے بھی مطابق ہونا چاہیے۔ ایک ناخواندہ نوکر سے اگر آپ شُشتہ زبان میں فلسفے اور سیاست پر بحث کروادیں تو یہ بالکل غیر فطری معلوم ہوگا۔ محمد حسن صاحب کے ایک قول سے ہماری بات کی مزید وضاحت ہوتی ہے۔ ان کا کہنا ہے:

> ''اتنی بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر مکالمہ ہر کردار کے منہ پر نہیں پھبتا بلکہ ذرا مبالغے سے کام لیا جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے اور اس کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں۔ ڈرامہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کی قدرتی زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل کر سکے جس طرح ہر شخص کا طرزِ عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب و لہجہ الفاظ و محاورات پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور جملے بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ و اعمال سے پہچانا جاتا ہے۔''
>
> (محمد حسن: مور پنکھی اور دوسرے ڈرامے، لکھنؤ 1975، ص 21-20)

ڈراما نگار کا یہ بھی کام ہے کہ وہ ہر کردار کو اس کی گفتگو اور لہجے کی مدد سے بھی اُبھارے لیکن اس کوشش میں ایسا نہ ہو کہ مکالمے باہر سے لائی ہوئی چیز معلوم ہونے لگیں۔ اور یہ احساس ہونے لگے کہ یہ صرف بولے جانے کے لیے بولے جارہے ہیں۔ انھیں اس طرح پیش کرنا چاہیے کہ خود ڈرامے کا ماحول بولتا ہوا معلوم ہو اور ہر دو انسان میں جو فرق ہوتا ہے وہی ان کے مکالموں میں بھی ہونا چاہیے۔

دراصل ڈرامہ لکھتے وقت آپ یہ نہ سوچیں کہ مکالمہ لکھ رہے ہیں بلکہ یہ سوچنا چاہیے کہ مکالمے بول رہے ہیں۔

مکالموں میں فطرت و معاشرت کی صحیح عکاسی کرنے کے لیے مختلف طبقوں کی زبان پر دسترس ہونی چاہیے اور نہ صرف زبان بلکہ زبان کے پیچھے جو تہذیبی عوامل کام کرتے ہیں ان سے

بھی واقفیت ہونی چاہیے۔ تب ہی وہ اپنے کرداروں کو ان کی معاشرت کے مطابق الفاظ دے سکے گا۔

یہ درست ہے کہ طویل مکالمے بہرصورت ڈرامے کے لیے مُضر ہیں مگر بعض حالات میں طویل مکالموں کے بغیر بھی مفر نہیں ہوتا۔ مثلاً کوئی کردار کسی موضوع پر اظہارِ خیال کر رہا ہے تو اسے اس موضوع کی ضروری چیزوں کو تو سمیٹنا ہی پڑے گا اور ایسی صورت میں اس کا مکالمہ طویل ہوسکتا ہے لیکن ڈرامے میں چونکہ ایک ہی کردار کا زیادہ دیر تک بولنا اچھا نہیں ہوتا اس لیے سامنے کھڑے کرداروں کے چھوٹے چھوٹے مکالمے اس طویل مکالمے کے درمیان لاکر اس کے ٹکرے کر دینا چاہیے اس طرح یہ طوالت گوارہ ہو جائے گی۔

ڈرامے کے مکالموں میں موزونیت ہو، بے ربطی، تکرار اور ابہام سے پاک ہوں صاف اور واضح ہوں۔ ہر کردار بہترین الفاظ میں اپنا مافی الضمیر ادا کرے۔

محمد حسن صاحب کا کہنا ہے کہ:

''مکالمے تین صورتوں سے خالی نہیں ہوتے اور اگر وہ ان تینوں میں سے کوئی شرط بھی پوری نہ کرتے ہوں تو ڈرامے میں ان کی گنجائش نہیں۔

یا تو مکالمہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہو۔

یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا ظاہر کرتا ہو یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہو۔ یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لیے برتا جاسکتا ہے۔ لفاظی یا شاعرانہ تقریروں کی گنجائش اس طرح ختم ہو جاتی ہے۔'' (محمد حسن: ادبیات شناسی، نئی دہلی، 1989، ص 140)

اسی سلسلے میں آگے لکھتے ہیں:

''اس لحاظ سے غور کیجیے تو ہر مکالمے کا رشتہ چار جہتی ہے۔ ایک طرف سے اس کردار کے مطابق ہونا چاہیے جو اسے بول رہا ہے۔ دوسرے اس صورت حال کے مطابق ہونا چاہیے جس میں اسے ادا کیا جارہا ہے تیسرے اس کا تعلق ڈرامے کے پیرائے سے ہونا چاہیے جس کا تذکرہ پہلے آچکا ہے، چوتھے اپنے ڈرامے کے مکالموں کے مجموعی رنگ و آہنگ کی کڑی ہونا چاہیے۔''

(محمد حسن: ادبیات شناسی، نئی دہلی، 1989، ص 141)

مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مکالمے مختصر ہوں، موقع ومحل کے لحاظ سے ہوں، سادہ سلیس اور کتابی زبان کے بجائے بات چیت کی زبان میں ہوں، ان سے عمل وحرکت میں مدد ملے ان میں کردار نگاری کا خیال رکھا گیا ہو اور ان سے کرداروں کی نفسیات ومعاشرت کی ترجمانی ہو۔

زبان

ارسطو چوتھا درجہ زبان کو دیتا ہے۔ وہ الفاظ کے ذریعہ تاثرات کے ظاہر کرنے کو زبان کہتا ہے۔ ڈرامہ کرداروں کے عمل وگفتگو کے ذریعے وجود میں آتا ہے اور گفتگو کسی نہ کسی زبان میں ہوتی ہے۔ اسی لیے ڈرامے کے سلسلے میں زبان کا مسئلہ بہت اہم ہے۔

زبان کے نقطۂ نظر سے پہلے تو یہ دیکھنا ہوگا کہ ڈرامہ نظم میں ہے یا نثر میں کیونکہ نظم ونثر کی زبان مختلف ہوتی ہے شروع میں ڈرامے نظم میں لکھے جاتے تھے اور کافی دنوں تک لکھے جاتے رہے اردو کے بھی تمام ابتدائی ڈرامے منظوم ہیں۔ بیسویں صدی میں نثر کے فروغ سے منظوم ڈراموں کو زبردست دھچکہ پہنچا۔ مگر اس صدی میں ٹی ایس ایلیٹ کے منظوم ڈراموں سے اس صنف کو ایک بار پھر عروج حاصل ہوا:

> ''نثری ڈرامے کے جواز میں کہا جاتا ہے کہ منظوم ڈراما ڈرامے کی بے ساختگی کو مجروح کرتا ہے اور نثری میں زیادہ بے تکلف اور فطری انداز میں برقرار رہتا ہے لیکن منظوم ڈرامے کے حامیوں کا خیال ہے کہ اگر شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کا نام ہے تو ڈرامے کو اس بہترین ترتیب سے کیوں محروم رکھا جائے خصوصاً اس وقت جب اس کا دوسرے فنون لطیفہ سے گہرا تعلق ہے۔'' (محمد حسن: ادبیات شناسی، نئی دہلی 1999، ص 154)

غرض یہ کہ ہر دور میں ڈرامے کی زبان کے سلسلے میں اختلاف پایا جاتا رہا ہے۔

اسکائی لس اس نظریے کا حامی تھا کہ شاعری کی زبان روزمرہ کی بول چال سے مختلف ہونی چاہیے۔ کسی قدر ترمیم کے ساتھ ارسطو بھی یہی خیال ظاہر کرتا ہے (واضح رہے کہ شاعری میں ڈرامہ بھی شامل ہے) اس کا کہنا ہے:

Languages with pleasurable accessories

(ارسطو: بوطیقا، ترجمہ، عزیز احمد فن شاعری، 1977، ص 43)

لیکن اسکائی لس ہی کی طرح دوسرے مشہور یونانی المیہ نگار یور پیڈیز کا نقطۂ نظر اس سے مختلف ہے اور وہ اصولاً اپنے ڈراموں میں روزمرہ کی زبان استعمال کرتا ہے۔

ارسٹوفنیز کے ڈرامے مینڈک (Frog) میں اسکائی لس اور یورپیڈیز کا ایک فرضی مکالمہ پیش کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں یورپیڈیز کہتا ہے:

> ''میں اسٹیج پر وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی سے چنی ہیں۔ اور ہمیں کم از کم عام انسانوں کی زبان تو بولنے دو۔''
>
> (محمد اسلم قریشی: ڈرامے کا تاریخی وتنقیدی پس منظر، لاہور، 1971، ص 26)

یہ زمانہ قدیم کی مثالیں تھیں دور جدید کا مشہور شاعر William Wordsworth Lyrical Ballads کے دیباچے میں شاعری کے ساتھ ساتھ ڈرامائی شاعری کی زبان پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اب تک جو کچھ کہا گیا۔ مجموعی طور پر شاعری پر صادق آتا ہے، بالخصوص ادب کی اس صنف پر جس میں شاعر اپنے کرداروں کے منہ سے باتیں کرتے ہیں۔ اس ضمن میں یہ نتیجہ نکالنا حق بجانب ہوگا کہ فہم سلیم کا مالک کوئی شخص بھی ایسا نہیں جو یہ تسلیم نہ کرے کہ ڈرامائی تحریر اس قدر ناقص اور خام ہوگی جس نسبت سے کہ اس میں حقیقی فطری زبان سے انحراف ملے گا۔''
>
> (Smith David Nicol, Words Worth Oxford, 1940, p 152,150, 166)

جو لوگ ڈرامے میں حقیت نگاری کے قائل ہیں وہ عام فہم سادہ اور روزمرہ بول چال کی زبان پر زور دیتے ہیں۔ مگر ایسے لوگ بھی ہیں جن کا کہنا ہے کہ ڈرامہ فنون لطیفہ کی ایک قسم ہے۔ جس میں حقیقت نگاری سے کام لینا ضروری نہیں۔ ایسے لوگ ڈرامے میں روزمرہ اور سادہ زبان کے بھی حامی نہیں۔

کبھی کبھی ڈرامے کی زبان کا انحصار اس بات پر بھی ہوتا ہے کہ آپ کے ڈرامے کا موضوع کیا ہے۔ مثلاً ڈرامہ تاریخی نوعیت کا ہے تو زبان اسی کی رعایت سے استعمال ہوگی اور اس میں تھوڑی مشکل زبان کے استعمال کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے خواہ دربار کے حقیقی ماحول کو پیش کرنے کے لیے درباری القاب و آداب ہی کیوں نہ ہوں۔ لہٰذا ایک تاریخی ڈرامے کی

زبان اور ایک ہلکے پھلکے سماجی ڈرامے کی زبان میں قدرتاً فرق ہوجائے گا۔

ڈرامے کے تماشائی میں ہر طبقے اور ہر اہلیت کے لوگ ہوسکتے ہیں۔ اس سے بھی ڈرامے میں روزمرہ بول چال کی زبان کا نظریہ تقویت پاتا ہے۔

ڈرامے کی روایت پر نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسے اکثر تبلیغ کے لیے استعمال کیا گیا ہے اور تبلیغ صرف پڑھے لکھے لوگوں تک محدود نہیں ہوتی۔ اس سے بھی عام بول چال کی زبان یا کم از کم سادہ سلیس اور عام فہم زبان کی وکالت ہوتی ہے۔

البتہ زبان کی سادگی برقرار رکھتے ہوئے اسے خوبصورت بنایا جاسکتا ہے۔ کہیں ہم وزن ہم آواز مترنم اور ہم قافیہ الفاظ کا استعمال کر کے اور کہیں ضرب الامثال مصرعے اور شعر کا استعمال کر کے اسے موثر بنایا جاسکتا ہے۔

محمد اسلم قریشی اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''دوسرے یہ کہ تماشائی کہانی کی مکمل تفہیم چاہتے ہیں۔ ڈراما نگار ہمیشہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو مصنف اور ان کے تماشائیوں میں مشترک ہو۔ جو زبان عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہو۔ اس لیے ضروری ہے کہ ایران میں یونانی المیہ پیش کرتے ہوئے فارسی زبان کو اختیار کیا جائے۔ یا سنسکرت کی کہانی ہمارے سامنے کھیلتے وقت اس کو اردو کا جامہ پہنایا جائے... بہرنوع ڈرامے کی یہ ایک ضروری مفاہمت ہے کہ افسانہ اور کردار خواہ کسی خطہ ارض سے تعلق رکھتے ہوں لیکن اس کی نمائش میں وہ بولی استعمال کی جائے جو کہ وہاں کے تماشائیوں کی زبان ہو۔'' (محمد اسلم قریشی: ڈراما نگاری کا فن، لاہور 1963، ص 76)

ارسطو پانچواں درجہ موسیقی کو دیتا ہے۔ اسے اس لیے پسند کرتا ہے کہ یہ ٹریجڈی کی تمام مسرت بخشنے والی چیزوں میں سب سے بڑھ کر ہے۔'' (عزیز احمد: فن شاعری، دہلی 1977، ص 57)

آرائش کو وہ چھٹا اور آخری درجہ دیتا ہے اس کے نزدیک یہ کوئی ضروری چیز نہیں ہے۔ وہ اس کے اثر کا معترف ہوتے ہوئے بھی اسے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کا خیال ہے کہ اس کا تعلق شاعر سے زیادہ کاریگر سے ہے۔ (عزیز احمد: فن شاعری، دہلی 1977، ص 57)

O

(ڈراما فن اور روایت: ڈاکٹر محمد شاہد حسین، اشاعت دوم، جنوری 2002، ناشر: حسین پبلی کیشنز، نئی دہلی)

سوانح نگاری کا فن

سوانح نگاری ایک مسلمہ بیانیہ صنف ہے۔ کسی نہ کسی صورت میں جس کے آثار قدیم میں بھی دستیاب ہیں۔ انسان نے ہمیشہ اپنے ماضی کو بڑی حیرت کے ساتھ دیکھا ہے۔ اپنے حال کو اس کے واقعی تناظر میں سمجھنے کی سعی کی ہے۔ انسان خود انسان کے لیے ایک دلچسپ موضوع، ایک حیرت انگیز مخزن، ایک اسرار آگیں واقعہ ہے۔ وہ آپ اپنے میں ایک آزمائش بھی ہے، تاریخ بھی۔ یہی وجہ ہے کہ فرد اور افراد کے مجموعوں نے ہمیشہ فکرِ انسانی اور بالخصوص افسانوی/ تخلیقی دانش پر مہمیز کا کام ہے۔ اس تجسس کی ایک نمایاں مثال افسانوی کردار سازی کا فن ہے اور دوسرا سوانح کا فن، اوّل الذکر فن افسانوی واقعیت سے عبارت ہے اور ثانی الذکر فن کا مصدر واقعی افسانویت ہے۔

ایک بہترین سرگزشت محض خارجی وقائع ہی کا نام نہیں ہوتی بلکہ سوانح نگار کی اس تحقیقی بینش کا مرقع بھی ہوتی ہے جس کے ذریعے وہ موصوف علیہ کے روز و شب، عادات واطوار، فکر و فن، رویے اور نظریے، نسل اور خاندان، معاصرین سے تعلقات کی نوعیت، عشق، معاشقے، عقائد و شعائر، نفسیاتی گرہوں اور پیچیدگیوں، ازدواجی زندگی اور دیگر واقعی امور کی تہوں تک پہنچتا اور موثر و یادگار نکتوں کی نشاندہی کرتا جاتا ہے۔ اس ضمن میں اُسے متفرق خارجی حوالوں، تصویروں، عینی شہادتوں، ناچوں، خطوں، روایتوں یادداشتوں اور کبھی محکمۂ آثار قدیمہ سے بھی مدد لینی پڑتی ہے۔ جب یہ تمام چیزیں ایک خاص تناسب اور بصیرت کے ساتھ کسی سوانح میں جذب ہو جاتی ہے۔ تو پھر وہ سوانح عام سطح سے بلند ہو کر دستاویز کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔

اگر سوانحی کردار کا تعلق قریبی پیش روزمانے سے ہے اور جس کے ساتھ سوانح نگار نے ایک بڑا عرصہ بھی گزارا ہے یا وہ ہستی معاصر تھی تو ایسی صورت میں معروضیت کی حد کو برقرار رکھنا

مشکل ہو جاتا ہے۔ بعض رواداریاں، عقائد، تعصبات، محبتیں اور نفرتیں درمیان میں حائل ہو جاتی ہیں۔ حقیقت کی اصل شکل مسخ ہو جاتی ہے اور سیرت کا ایک بلند و بالا بُت تعمیر دیا جاتا ہے۔ انسانی عیوب سے معریٰ، نقائص سے پاک۔ شخصیت شناسی کے ضمن میں مصنف کی داخلی شمولیت بھی اکثر کئی مغالطوں کو راہ دیتی ہے۔ داخلی علاقے اور معروضیت کی ایک حد قائم کر لی جائے تو اپنے موضوع سے متعلق دیگر معاملات اور وابستگیوں کو بڑی چستی، قطعیت اور مرکزیت کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔

سوانحی فن کی جڑیں بھی خاندانی نسب ناموں، ساطیری و مذہبی و تاریخی، ہیروؤں اور فرماں رواؤں کی سرگزشتوں میں ملتی ہیں۔ عبرانی ادب میں یہودی افراد کی تاریخ اور یونانی میں عہد نامہ عتیق کے بادشاہوں اور پیغمبروں کے سوانحی قصوں کا شمار بھی ان بنیادی ماخذ میں ہوتا ہے جنھوں نے دیگر کئی ادبی ہیئتوں کے ساتھ ساتھ سوانح کے فن کو بھی ابتدائی نقوش مہیا کیے۔

یونانی ادیب دماشیس نے چھٹی صدی کی ابتدا میں لفظ biogr aphia کا استعمال کیا۔ انگریزی میں وہ فلر ہی تھا جس نے سترہویں صدی میں اپنی تصنیف Worthies (1962) میں اس لفظ کا استعمال اولیا کے سوانح کے ضمن میں کیا تھا۔

ابتدائی مثالوں (قدیم سے عہدِ وسطیٰ تک) میں سوانح کا فن کردار نگاری اور تاریخ کے مترادف تھا۔ سوانح کے معنی کسی مخصوص یا منتخب شخص کے کردار اور تاریخ کو حیطِ تحریر میں لانے کے تھے۔ یونان کے ساتھ ساتھ رومی ادب میں بھی ہیروؤں کی زندگی پر بعض ایسی سانحات کی مثالیں بھی موجود ہیں جو ترتیب و تسلسل کے لحاظ سے تاریخ کے ایک عقبی جز کا حکم رکھتی ہیں۔ اپنے مقصد میں ان کی نوعیت اخلاقی تھی۔ ان میں بیش تر وہ ہیں جن میں سوانحی کردار کی کوتاہیوں سے صرفِ نظر کر کے اخلاق و ذہانت کے ان پہلوؤں کو نمایاں کر کے دکھایا گیا ہے جو اپنے حسن اور یکتائی کے باعث زیادہ سے زیادہ اثر کی قوت رکھتے ہیں۔ یونان کی مقدم مثالوں میں زینوفن کی وہ یادداشت قابل غور ہے جو اس کے استاد سقراط سے متعلق ہے۔

تذکرہ نویسی کو تاریخ ہی کی ایک ذیلی شاخ کا نام دیا گیا ہے۔ چین میں سوانح نگاری کے فن کی حدود تاریخ سے علاحدہ تھیں۔ جب کہ عرب اور ایران میں سوانح اور تاریخ کے فن کے مابین کوئی نمایاں فرق نہیں تھا۔ یہی صورت ان ابتدائی سوانحات کی ہے جو مغرب میں پلوٹارک سے قبل اور بہت بعد تک سوانح اور تاریخ کا مرکب تھیں۔ تذکرے میں کسی اہم شخص یا اشخاص

کے گروہ ایک یا ایک سے زیادہ ادوار، کسی ایک ادارے رجحان یا تحریک سے وابستہ افراد کے مجموعے، کسی خاندان، سلسلۂ نسب، خطے، ملک یا قوم کی سرگزشت بیان کی جاتی ہے۔ ڈرائڈن نے 1683 میں سوانح یا سرگزشت کو مخصوص افراد کے سوانح کی تاریخ کہا ہے۔ تھامس کارلائل تاریخ کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ:

> ''تاریخ لاتعداد سوانحات کا جوہر ہے۔ نیز یہ کہ کسی بھی عظیم انسان کی زندگی سرسری نہیں ہوتی۔ تاریخِ عالم ایسی ہی بلند و بالا ہستیوں کے تذکرے ہیں۔''

ایمرسن یہ دعویٰ کرتا ہے کہ

> اپنی صحیح صورت میں کوئی تاریخ، تاریخ نہیں بلکہ سوانح ہے۔

جیوفری آف مون ماؤتھ اور میتھیو پیرس جیسے ازمنہ وسطیٰ کے مورخین کی تاریخ تصانیف، انسانی کامیابیوں اور ناکامیوں کی داستانیں ہیں معروضیت کی کمی کے باعث نہ تو ان میں تاریخ ایسی قطعیت ہے نہ یہ مکمل سوانح کے نمونے ہیں۔ پلوٹارک 46 تا 120 قم) کی تصنیف Parallel.Lives متبادل طور پر 46 رومی اور یونانی شخصیات اور 4 انفرادی شخصیات، اس طرح کل ملا کر 50 شخصیات پر مشتمل سرگزشت ہے۔ پلوٹارک کے فن میں پہلی بار سوانح کی ایک ایسی ہیئت کا تجربہ ہوتا ہے جو تاریخ سے علاحدہ ہے۔ مگر ایسا نہیں ہے کہ تاریخی شعور سے اس کی تصنیف عاری ہے۔ وہ ہوش مندی کے ساتھ تاریخی ماخذ تک پہنچتا ہے اور پھر قدرے دیانت داری اور ذہانت کے ساتھ انھیں بروئے کار لاتا ہے۔ تقابل کے باوجود تعصب یا بے جا حمایت کے تاثر سے اس کا فن خالی ہے۔ پلوٹارک نے سیاسی واقعات کو پس منظر نہیں بنایا بلکہ اپنے موضوع کے اخلاقی کردار کو نمایاں کرنے کی سعی کی ہے اس میں انتخاب کی زبردست صلاحیت تھی۔ وہ اپنے موضوع کے تقاضے کو پوری طرح سمجھتا تھا اور انسانی فطرت کو اجاگر کرنے کے دوران اس دلچسپی کے عنصر کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتا تھا جو موجودہ بہترین سوانح نگاروں کے یہاں پایا جاتا ہے۔ پلوٹارک کے بعد ٹے سیٹس کی تصنیف Histories (109-104 قم) ایک یادگار کارنامہ ہے۔

قرونِ وسطیٰ میں جانباز شہیدوں، راہبوں، اولیاء، انبیاء کی سوانح عمریوں، اکابرین پر لکھے ہوئے تذکروں اور مناقب hagiographies میں سوانح کی چند اچھی مثالوں کے علاوہ بوکیشو کی De Casibus Viororum et Feminarum Illustruim چودھویں صدی عیسوی کی

موخر دہائیوں کی ایک یادگار تصنیف ہے۔ اس عرصے میں سوانح کے حقیقی فن کے ارتقا میں تعطل پیدا ہو جاتا ہے۔

چوں کہ خداترس بزرگوں کی زندگی کو موضوع بنایا جاتا ہے اس لیے محض وہی پہلو، معرضِ اظہار میں لائے جاتے ہیں جو تقویٰ کے حامل ہیں۔ مصنف بالعموم زندگی کی دیگر تفصیلات کے بیان سے گریز کرتا اور ایک گونہ عقیدت مندی کے ساتھ اپنے اختیار کی ایک محفوظ و مشروط حد بھی قائم کر لیتا ہے۔ جب کہ یہی حد سوانح کے فن کے تئیں سم قاتل ہے۔

انگلستان میں بیڈے (673-735) نے جو منثور اور منظوم سوانحات لکھی تھیں وہ اطالوی زبان میں تھیں۔ ان میں بعض سوانحی کردار نامعلوم اکابرین سے متعلق ہیں۔ آلڈھیلم (موت 709)۔ جو خود ایک اُسقف تھا، نے بھی ان مردوں اور عورتوں کو سوانح (بہ زبانِ اطالوی) کا موضوع بنایا جو اخلاق و تقویٰ، عصمت و عفت اور زہد و تجرد میں مقبولِ خاص و عام تھے۔ یہ سوانحات بھی اسی روایت کا ایک حصہ تھیں جنھیں محض عقیدت مندی کے جوش میں ضبطِ تحریر میں لایا گیا تھا۔ تربیتِ اخلاق و تبلیغِ دین جیسے مقاصد کے علاوہ ان کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ان خدارسیدہ ہستیوں کے اخلاقِ حسنہ کو یاد کر کے دوسروں میں ترغیب اور تفاخر کا احساس پیدا کیا جاسکے۔

سترہویں صدی میں بیکن کی تصنیف History of Henry Vii (1621) سوانح کے فن میں ایک علاحدہ مقام رکھتی ہے۔ بیکن نے اپنی سائنسی فہم سے کام لے کر شخصی اعمال کا تجزیہ کیا ہے۔ تجزیے کی یہ روش بیکن کے ان دانش ورانہ انشائیوں کی یاد دلاتی ہے جو ذکاوت، زیرکی اور مشاہدے کے نادر نمونے ہیں۔ بیکن کے بعد اسحاق والٹن کی Lives (1640-1678) بلاشبہ ایک اہم کارنامہ ہے مگر اس عہد کی وہ سوانح جسے عہدساز کہا جاتا ہے آبرے کی Minutes of Lives ہے۔ یہ ایک بلند کوش کام ہے جسے اس نے 1660 میں شروع کیا تھا اور آخر دم تک جاری رکھا وہ آبرے ہی ہے جو ایک انسان کی طرح دوسرے انسانوں کو ان کی حماقتوں، کوتاہیوں، حوصلہ مندیوں اور غلطیوں کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ انسانی فطرت کی بوالعجبی سے وہ بیزار نہیں ہوتا بلکہ یہ پہلو اسے لطف مہیا کرتا ہے۔ اس کے مزاج میں ایک شرارت چھپی ہوئی ہے۔ یہ سوانح محاضرہ، تازہ کار مشاہدہ، لوک روایت اور تبحر کا ایک زندہ دلانہ اور مختلف العناصر مرکب ہے۔ یہی نہیں بلکہ پورے ایک عہد کی ایک ایسی جیتی جاگتی تصویر ہے جسے ایک کشادہ ذہن

مصور نے مختلف رنگوں کی آمیزش سے بنایا ہے۔ مصنف کی خوش طبعی نے اکثر مقامات پر ان رنگوں کو شوخ اور گہرا کر دیا ہے باوجود اس کے بشری عنصر جوں کا توں قایم ہے۔

نشاۃ الثانیہ میں دانش و بینش کا مرکز انسان اور وہ قدر تھی جسے بشر دوستی اور انسان دوستی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ انسان ایک فرد کی صورت میں گوشت پوست کا انسان تھا نہ کہ فوق البشر یا اسطوری پیکر، بشری تاریخ میں انسان فہمی کا یہ ایک نیا زاویہ تھا جس نے ڈرامائی کردار سازی اور دگر فہمی کو ہی نئی توانائی عطا نہیں کی، خودشناسی کا نیا اسلوب بھی عطا کیا۔ دگر فہمی کی ایک عمدہ مثال کارڈینل مارٹون کی تصنیف The History of King Richard III (1513) ہے۔ انگریزی ادب میں تقدیم کے لحاظ سے یہ پہلی سوانح ہے جس کی ڈرامائی خصوصیات نے شیکسپیئر کو متاثر کیا اور جو اس کے لیے اک بہترین ماخذ بھی ثابت ہوئی۔ مارٹون نے شاہ رچرڈز کے سیاہ پہلوؤں کو طشت از بام کیا۔ غالباً اس یادآوری سے اس کا مقصد ہنری ہشتم کو جبر واستبداد سے باز رکھنا تھا۔ مارٹون نے بہت سی ایسی معلومات بھی فراہم کی ہیں جو قطعی نئی تھیں اور جنھیں اس نے خود تحقیق وجستجو کے بعد حاصل کیا تھا یہی نہیں بلکہ اس نے حسبِ موافق معاصر شہادتیں بھی مہیا کی ہیں۔ یہ سوانح ایک بادشاہ کی سوانح ہونے کے باوجود مکمل طور پر بشری تفصیل کی حامل ہے۔ روپر کی (The Life of more (1535) اور کیونڈش کی Life of Wolsey 1557 سوانحات قابل ذکر ہیں۔ سوٹی۔ نارتھ نے پلوٹارک کی Parallel Lives کا ترجمہ 1579 کر کے سوانح کے ایک قدیم مگر مثالی نمونے سے متعارف کرایا۔ اس ترجمے نے کئی سوانح نگاروں پر گہرے اثرات قایم کیے اور شیکسپیئر بھی اس سے بڑی حد تک مستفیض ہوا۔

ادیبوں نے ماضی کی شخصیات کے ساتھ معاصر شخصیتوں پر بھی اپنی توجہ مرکوز کی۔ سوانح کو زیادہ جامع اور وقیع بنانے کی خاطر ڈائریوں، محاضرات اور روایتوں سے بھی مدد لی گئی۔ سوانح اب ایک ذمہ داری کا کام تھا جس کی حدود کافی حد تک متعین ہو چکی تھیں۔

اٹھارہویں صدی کی اہمیت ڈاکٹر جانسن کی شہرۂ آفاق تصنیف Lives of the English Poets اور باسویل کی (1791) Life of Samuel Johnson سے عبارت ہے۔ جانسن سے قبل سوانح کا فن ارتقا کے کئی مدارج طے کر چکا تھا۔ مگر شخصیت پرستی اب بھی برقرار تھی۔ جانسن نے اپنے قلم کو فرد اور اس کے صحیح احوال پر مرکوز رکھا اور غیر ضروری ستائش سے پرہیز کیا۔

بالخصوص Life of Mr. Richard Savage انگریزی شعرا کے سوانح سے قبل (1744)
میں شائع ہو چکی تھی۔ یہ سوانح ایک ایسے فرد کی مکمل زندگی کا احاطہ کرتی ہے جو زندگی کی دوڑ میں
بہت پیچھے رہ جاتا ہے اور ناکامیاں ہی اس کے حصے میں آتی ہیں۔ اپنی نوعیت کی یہ ایک منفرد
سوانح ہے۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں جیمس باسویل نے ڈاکٹر جانسن کی حیات لکھ کر سوانح
کے فن کی تکمیل کر دی۔ ڈاکٹر جانسن کی حیات ایک ایسی ہی سوانح ہے جس میں متذکرہ بالا تمام
محاسن یک جا ہو گئے ہیں۔ بعض نقادوں کے نزدیک باسویل کا مقام جانسن سے بلند ہے۔
لارڈ میکالے نے جانسن کی سوانح کے بارے میں لکھا ہے کہ:

''بلا شبہ یہ ایک عظیم تر شاہ کار ہے۔ ہومر کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ
سب سے مقدم رزمیہ نگار ہے، شیکسپیئر کے بارے میں کہ وہ سب سے مقدم
ڈراما نگار ہے یا ڈیموستھینز کے بارے میں یہ کہ خطیبوں میں وہ سب سے مقدم
خطیب ہے۔ لیکن باسویل، بلا شبہ سوانح نگاروں میں سب سے مقدم ہے۔''

انیسویں صدی کے سوانح نگاروں کے سامنے جانسن اور باسویل کے عہد ساز و معیار ساز
نمونے موجود تھے۔ سوانح کے فن کا ادب ایک زندہ و فعال ماضی تھا جس کی اپنی روایت قایم
ہو چکی تھی۔ انیسویں صدی میں کئی سوانح عمریاں لکھی گئیں مگر بیش تر مصنفین اسلوب کے پرستار
تھے۔ رومانویوں میں قدرے بے تکلفی تھی مگر وہ اس فن کی طرف کوئی توجہ نہیں دے سکے۔ نصف
اوّل میں ساؤدی، ہاگ اور لوک ہارٹ کی مساعی لائق تحسین ہیں۔ جب کہ نصف آخر میں
تکلف شعار بن جاتا ہے۔ گہری سنجیدگی اور تکریم پر زور دینے کے باعث حیات و شخصیت کے
ان پہلوؤں پر سے نقاب نہیں اٹھایا جاتا جو مذموم یا معیوب ہیں۔ تاہم کارلائل اور فراؤڈے کی
تصنیف کردہ سوانح عمریوں کا درجہ طول بیانی اور بے جا مدح و ستائش سے گریز کے باعث معاصر
سوانحات سے کافی بلند ہے۔ علی الخصوص فراؤڈے نے بڑی بے باکی کے ساتھ کارلائل کی
شخصیت کے بعض مخفی ترین گوشوں کو بھی افشا کرنے کی سعی کی ہے۔ جس کے باعث عہدِ وکٹوریہ
میں یہ تصنیف بڑی ہنگامہ خیز ثابت ہوئی۔

بیسویں صدی میں لٹن اسٹراچی 1932-1880 کے ذریعے سوانح کے فن میں ایک نئی قوت
پیدا ہو گئی۔ اسٹراچی نے وکٹوریائی نظامِ حیات کو تختۂ مشق بنایا اور بڑی جرأت کے ساتھ کلیسا،
مدرسہ اور حکومت جیسے اداروں کے حوالے سے دنیاداری، عیاری، اور انسانی بوالعجبی اور دولختی کا

پردہ فاش کیا ہے۔ اسٹراچی کا طریق کار نفسیاتی اور تحلیلی ہے، جس کی توسیع بعد کے نفسیاتی محللین کے ذریعے عمل میں آئی۔ اسٹراچی ذکاوت اور ہجا کے ذریعے بت شکنی کرتا ہے۔ اس کے بیانیہ میں وہ قوت ہے جو فوراً قاری کو اپنے اعتبار میں لے لیتی اور گرفتار کر لیتی ہے۔ اس کا اسلوب حساس، شستہ اور ستم ظریفانہ زیرکی سے معمور ہے۔ کارنولی نے اسٹراچی کی اس تصنیف کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> ''بیسویں صدی کی یہ پہلی کتاب ہے (جیسے) سرنگ کے دہانے سے پھوٹنے والی روشنی۔''

کئی دیگر سوانحات کے علاوہ ملکہ وکٹوریہ 1921 اور کتب و کردار 1922 نیم قومی تذکرے کی لغات جیسی سرگزشتیں عالمی سوانحی ادب میں شاہ کار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اسٹراچی کے علاوہ ہیرولڈ نکولسن کی ٹینی سن اور بائرن کی سوانحات بھی بہر طور قابلِ قدر ہیں۔

نفسیات کے علم نے شخصیت فہمی کا ایک نیا باب روشن کیا ہے۔ اس علم سے خود فہمی اور دگر فہمی کی نئی راہیں وا ہوئی ہیں۔ خصوصاً افسانوی ادب میں کردار سازی اور کردار شناسی کا روایتی طریقہ بڑی حد تک اپنی مقبولیت کھو چکا ہے۔ سوانح کے فن میں بھی بعض ادیبوں نے جب اس تکنیک سے باطن کا سراغ لگانے کی سعی کی تو ایک ایسے نئے جہان رست و خیز سے تعارف ہوا جو تاہنوز ہماری نگاہوں سے اوجھل تھا۔ اس نوعیت کی ایک بہترین مثال ہومبر گرارکسن کی Young Man Luther (1958) ہے یہ ایک نفسانخ psychobiography ہے۔ ایک ایسے شخص کی سوانح جو کبھی ایک راہب تھا۔ لیکن جب اس نے روم کا دورہ کیا تو اسے پتہ چلا کہ کلیسائی اداروں اور ان سے متعلق پادری راہب حتیٰ کہ پوپ بھی ریاکاریوں اور غلط کاریوں میں ملوث ہے۔ یہی نہیں بلکہ کلیسائی سخت گیری نے ذہنی اور فکری آزادی پر بھی قدغن لگائی ہے۔ لوتھر نے پوپ کی سخت گیری اور غلط کاری کے خلاف آواز بلند کی جو پوپ کی مطلقیت اور حاکمیت پر ایک کاری حملہ تھا۔ نتیجتاً کلیسائی عہدے سے اسے خارج کر دیا گیا۔ لوتھر نے کلیسائی نظام کی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا اور League of Protestanism قایم کی۔ کچھ نزاعی اور مناظراتی رسالے لکھے اور عہد نامہ عتیق و جدید کا جرمنی میں ترجمہ کیا جسے لوتھرین بائبل کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس نے انفرادی عقیدے کو صحیح گردانا، مذہبی آزادی پر اصرار کیا اور سر برآوردہ مذہبی شخصیات کی بدکرداری اور کلیسائی استحصال کے خلاف ایک طویل جنگ لڑی۔ اس معنی میں لوتھر

کی زندگی اور شخصیت نفسیات دانوں کے لیے ایک پیچیدہ مرکب تھی۔ ارکسن نے اس کا ہمہ پہلو مطالعہ کیا۔ عمر کے ابتدائی حصے اور عہد شباب کی روشنی میں عمرِ عزیز کے اس حصے کا جائزہ لیا جب فکر و فہم کے سانچے پوری طرح متعین ہو جاتے ہیں۔ اِرکسن نے خارج سے زیادہ باطن کی کشمکش اور کشاکش کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا اور یہ دلچسپ نتیجہ اخذ کیا کہ لوتھر کی پوری جنگ 'شناخت' کی جنگ تھی۔ لوتھر نے پوپ کے خلاف فحش کلامی بھی کی تھی۔ بالعموم اس کے احتجاج میں شدت اور تندی تھی اور یہی وہ پہلو ہیں جو ایک مصلح کی زندگی کے باطن کی غواصی پر آمادہ کرتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لوتھر اپنے کسی نامعلوم مرض کی تشخیص کی غرض سے اِرکسن کی تجربہ گاہ میں وارد ہوا ہے۔

مجموعی طور پر ہمارا دور سائنسی فہم کا متقاضی ہے۔ انیسویں صدی سے حقیقت پسندی اور معقولیت پسندی کے بتدریج ارتقا کے پسِ پشت معروضی تجزیاتی فہم ہی کام کر رہی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی، مکاشفاتی، اور فنتاسیائی اور فوق الفطری حوالوں میں کشش کا باعث ان کے فریب دہ التباسات ہیں اور جن کی جڑیں امکان سے زیادہ احتمال میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس کے برعکس وہ ادب جو حقیقت نگاری کے ساتھ مخصوص ہے اور جس میں تخیل کی جولانیوں پر کسی حد تک قدغن لگائی جاتی ہے۔ جدید ادوار کا ایک مروج کلمہ ہے۔ آج حقیقت اور واقعیت میں دلچسپی عام ہو گئی ہے اور سچ باطل سے زیادہ تحیرزا ثابت ہو رہا ہے۔

افسانوی ادب کی اپنی دلچسپیاں درست مگر جیتے جاگتے انسانوں کی رسائیوں نارسائیوں، خوبیوں اور خامیوں، نظریوں اور رویوں، نسبتوں اور مصروفیتوں میں ایک جہانِ طلسم آگیں چھپا ہوا ہے۔ وہ افسانوی ادب جو زیادہ واقعی اور سوانحی نوع کا حامل ہے اب زیادہ مقبول ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جرائم کی مہموں، عدالتی کارروائیوں، اور سنسنی خیز و جاسوسی واقعات پر مبنی ادب نیز اخباروں کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ موجودہ دور میں سوانحی فن کے ارتقا کا سبب بھی اسی حقیقت جوئی میں مضمر ہے۔

اب جب کہ بادشاہوں اور جاگیرداروں کے دور لد گئے ہیں۔ ایک عام اور معمولی فرد کی سوانح بھی لکھی جاسکتی ہے۔ جس طرح افسانوی ادب کا ہیرو اینٹی ہیرو یا ایک عام انسان میں بدل گیا ہے اسی طرح ایک عام انسان کی گوناگوں تجربوں، کشاکشوں اور آزمائشوں سے معمور زندگی بھی دلچسپی کی ایک بیکراں کائنات اپنے اندر چھپائے رکھتی ہے۔ کئی سوانح نگاروں نے

امتیازی خطوط سے انحراف کر کے عام انسان کو نہ صرف یہ کہ دلچسپ بلکہ خاص انسان بنا دیا ہے۔
مذکورہ بالا بحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

1. ایک سوانح نگار کو حقائق کا بخوبی علم ہونا چاہیے۔
2. سوانحی کردار کی زندگی سے متعلق زیادہ سے زیادہ ان حوالوں پر اکتفا کرنا چاہیے جو مستند ہیں۔
3. سوانح نگار کے پاس اپنے موضوع کے تقاضوں کو سمجھنے والی بصیرت، سوانح کو ایک خاص طریقے سے ترتیب دینے کی صلاحیت اور سوانحی کردار کا ہم دردانہ فہم کے ساتھ تجزیہ کرنے والے شعور کا ہونا ضروری ہے۔ جب کہیں وہ حیات و شخصیت کی ایک ایسی تصویر بنانے میں کامیاب ہوگا جس سے قاری اور سوانحی کردار کے درمیان کی دوری، قربت میں بدل سکتی ہے۔ قاری یہ محسوس بھی کر سکتا ہے جیسے وہ اس سے بہت پہلے سے واقف ہے۔
4. سوانحی کردار پورے دائرہ کا مرکزی نقطہ ہوتا ہے۔ دیگر متعلقات کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ سوانح نگار کو ایسے کسی بھی واقعے، کردار، مضمنے یا محاضرے کی شمولیت سے پرہیز کرنا چاہیے جو سوانحی کردار سے لاتعلق ہے یا جس نے اس پر کوئی خاص اثر نہیں ڈالا ہے۔
5. سوانح نگار کا موضوع انسان اور اس کی سائیکی ہے۔ باطن کا مطالعہ تحریر کو قدرے دلچسپ اور حیرت بیز بنا دیتا ہے۔ اس لیے سوانح نگار کے لیے نفسیات کا علم بھی بے حد ضروری ہے تا کہ وہ سوانحی کردار کے افعال و اعمال، عادات و اطوار، جذبات و احساسات، اس کی جبلتوں، وابستگیوں، کامرانیوں ناکامیوں، ارادوں اور پسپائیوں کا نفسیاتی سطح پر تجزیہ کر سکے۔ اس قسم کے مطالعے سے یقیناً کردار و شخصیت کے کئی نئے گوشوں تک رسائی ممکن ہے۔ یا یہ عمل کسی شخصیت سے نئے تعارف کے بجائے اس کی ازسرنو تخلیق سے مماثل ہے۔

خودنوشت کا فن

ہر وہ مختصر یا مفصل تحریر خود گزشت کہلاتی ہے جس میں مصنف اپنی ذاتی زندگی کے اہم و دلچسپ واقعات بیان کرتا اور اپنے افکار و خیالات نیز شخصیت کے ارتقا پر بھی روشنی ڈالتا اور ماضی جو کہ اب اس کے حد اختیار سے باہر اور اٹل ہے کو حال کی میزانِ قدر پر رکھتا ہے۔ ضروری

ہے کہ بیان کردہ واقعات یا تو خود اس پر گزرے ہوں یا ان واقعات کا اس سے نا راست تعلق رہا ہو۔ ان واقعات میں کوئی گہری اور عمومی معنویت بھی چھپی ہونی چاہیے۔ تب ہی ان میں وسیع تر دلچسپی بھی پیدا ہوسکتی ہے۔

ساؤدی سے قبل ڈاکٹر جانسن نے خودگزشت کو سرگزشت biography کے ذیل میں شمار کیا ہے۔ ان زمانوں میں زندگی کے حقائق کے بیان اور مصنف کے نقطۂ نظر کی اہمیت زیادہ تھی۔ نقطۂ نظر ہی سرگزشت اور خودگزشت کے مابین مقصد اور وسیلے کے اختلاف کا مظہر تھا۔

نامچے (ڈائری)، روزنامچے، یادداشتیں: memoirs تذاکیر، reminiscences خطوط اور سفرنامے وغیرہ وہ ذاتی تاریخچے ہیں۔ جن کا شمار بھی خودگزشت کے ذیل میں کیا جاسکتا ہے لیکن انھیں مکمل خودنوشت سوانح کا نام نہیں دیا جاسکتا کیوں کہ متذکرہ بالا شقیں نہ تو بہت بڑے عرصۂ حیات پر محیط ہوتی ہیں نہ ان میں تجربات کا تنوع اور تسلسل برقرار رہتا ہے انھیں محض چند معمولی اور محدود مقاصد کی تکمیل کے لیے قلم بند کیا جاتا ہے۔

رائے پاسکال خودنوشت سوانح اور یادداشتوں اور تذاکر کے درمیان یہ فرق بتاتا ہے کہ:

> ''خودگزشت میں مصنف کی توجہ کا مرکز اس کی اپنی ذات ہوتی ہے۔ جبکہ
> یادداشتوں اور تذاکیر میں وہ دوسروں پر بھی اپنی توجہ کو مرکوز کرتا ہے۔''

خودگزشت کوئی ایسا مخصوص فن یا ہیئت نہیں ہے جس پر زیادہ سے زیادہ ناقدین متفق ہوں۔ ایک ذہین خودگزشت نگار اپنی آپ بیتی کو دلچسپ اور قابل قبول بنانے کے لیے کوئی ایک گُر یا سیدھے اور سپاٹ طریقِ اظہار سے کام نہیں لیتا بلکہ وہ مختلف تکنیکوں کو بروئے کار لاتا اور ان کی مدد سے اپنے سوانح کو زیادہ معنی گیر، معتبر اور متنوع بناتا ہے۔ نیومین کی Aplogia میں یادداشتوں کا جز و حاری ہے۔ لیکن مصنف نے انھیں اس طرح اپنے فن میں سمویا ہے کہ وہ خودگزشت کے اعلیٰ اور وسیع مقاصد کے تکملے کی موجب بن گئی ہیں۔ جب مصنف خودگزشت کے بجائے کسی دوسری صنفِ ادب کو اپنی ذات وحیات کا احوال نامہ بناتا ہے تو اسی کے ساتھ اس کے مقاصد، ترجیحات اور اسالیب بھی بدل جاتے ہیں۔

وہ مصنف جس کا اپنا ایک لائحہ عمل ہے۔ زندگی کے بارے میں جس کا ایک وسیع نظریہ ہے۔ جس نے اپنی ذات کو کائنات کے پس منظر میں دیکھا ہے۔ اس کی سوانح محض اس کے کردار، احوال اور واقعات ہی کے بیان پر منتہی نہ ہوگی بلکہ اس سے اوپر اٹھ کر وہ ان محرکات و

عوامل کا بھی تجزیہ کرے گا جو اس کے لیے معاون یا موانع ثابت ہوئے ہیں۔ وہ ان معاصرین کے برخود غلط تصورات، عقائد اور موقع پرستیوں کو بھی طشت از بام کرے گا جو اعلیٰ نصب العین کے حصول کی راہ میں سدِ سکندر بن گئی تھیں۔ خودگزشت نگار جب دوسروں کی غلط کاری، بداعمالی، بدعہدی اور کوتاہ نظری کو بلا تامل صفحۂ قرطاس پر رقم کرتا ہے تو اس پر یہ ذمہ داری بھی عاید ہوتی ہے کہ اپنے بطون کے اندر بھی جھانک کر دیکھے کہ کہیں وہ طبعاً ضدی، سرکش اور خود پرست تو نہیں ہے کہیں اس کا علم یا اس کا تجربہ کوتاہ تو نہیں ہے۔ خود اس سے بھی دوسرے انسانوں اور حالات کو سمجھنے میں غلطی سرزد ہوسکتی ہے۔ ممکن ہے وہ غلطیاں، کوتاہیاں اور بداعمالیاں جو اس سے سرزد ہوئی ہیں ان کا اعتراف و اظہار اس کی شخصیت کو دوسروں کی نظر میں زیادہ معتبر اور قدآور بنا دے۔ یہی اعتراف کسی کے لیے اس لطمۂ موج سے مماثل ہوسکتا ہے۔ جو سیلیِ استاد سے کم نہیں ہوتا۔

جان ڈیوٹون نے اپنی آپ بیتی کے ضمن میں کہا ہے:

”میں نے اپنے بطون کو کھول کر آپ کے سامنے رکھ دیا ہے۔ ممکن ہے کہ میں آپ کو اس میں برہنہ نظر آؤں لیکن میری برہنگی میری زندہ شہادت ہے۔ آؤ میری لغزشوں سے عبرت حاصل کرو اور اپنی اصلاح کرو۔“

اس ضمن میں سوانح نگار اور بالخصوص خودنوشت سوانح عمری لکھنے والے مصنف میں خود احتسابی کی وہ معروضی صلاحیت ایک لازمہ ہے جو بوقت ضرورت بے دردی کے ساتھ اپنی ذات، تجربات اور حتیٰ کہ نقطہ ہائے نظر کا بھی احتساب کر سکے اور دیگر متعلقات و حقائق کا بے کم و کاست تجزیہ بھی۔ معروضیت کی ایک حد قایم کر لی جائے تو انسان کو نہ صرف یہ کہ دوسروں بلکہ اپنے آپ کو سمجھنے میں بھی بڑی مدد ملتی ہے۔

اعترافی ادب confessional literature کا شمار بھی خودگزشت میں ہوتا ہے جس میں مصنف اپنی شخصی اور ذاتی زندگی کے تجربات، احساسات، عقائد اور مخصوص ذہنی رویوں اور وارداتوں کو من و عن پیش کر دیتا ہے۔ وہ ان وقوعوں اور رازہائے سربستہ کو معرضِ اظہار میں لاتا ہے جنھیں ضبطِ تحریر میں لانے سے عموماً پرہیز کیا جاتا ہے۔ ضروری نہیں کہ اس ذیل میں مصنف اپنے گناہوں، غلط کاریوں یا لغزشوں ہی کو پیش کرے۔ بالعموم اس کے مطمحِ نظر انتہائی شدید نوع کے ذاتی اور روحانی تجربات ہوتے ہیں۔ اس لیے اکثر اس نوع کی بہترین اور منتخب خودگزشتوں

میں مصنفین نے خود اپنے نج، نفس اور انا کی تحلیل بھی کی ہے۔ رومانویوں کی دلچسپی روح کی گہرائی اور بلندی کا سراغ لگانے میں بیش از بیش تھی۔ اس خصوص میں مقدم مثال سینٹ آگسٹن کی اعترافات، ہے روسو کی Les Confession (1781) ڈی کوینسی (1888) D'outre-tombe جیورج مورے کی 'ایک نوجوان کے اعترافات' بھی اسی ذیل کی تصنیفات ہیں۔ ان خودگزشتوں میں زندگی کے چھوٹے بڑے واقعات اور تجربے میں آنے والے دیگر انسانوں اور ان کے کرداروں کا ذکر بھی ملتا ہے مگر قلم کار کی توجہ کا عین مرکز اس کی ذات ہی ہوتی ہے۔ یہ خودگزشتیں آپ اپنے میں سوانحی ناول کا تاثر رکھتی ہیں۔ مصنف اپنے اندر ڈوب کر زندگی کا سراغ پاتا اور بدی، گناہ اور لغزش کو حقایقِ حیات کا ایک اہم عضوی جزو خیال کرتا ہے۔ ایک قاری کے لیے کسی مجسم نیکوکار کی حیاتِ بابرکات شاید اس قدر توجہ کی مستحق نہ ہوگی جس قدر عام ڈھرے سے ہٹی ہوئی زندگی اور اس کے سیاہ وسفید، تلخ وشیریں، اور نشیب وفراز سے معمور روز وشب کے حوالے جو اس کے لیے یقیناً علم کے ایک نئے باب کا حکم رکھتے ہیں۔

واقعات کی ترتیب اور ان کا انتخاب نیز ادائیگی کا طرز بھی مصنف سے دوگانہ توجہ کا مطالبہ کرتا ہے۔ ایک بہترین سوانح زبان و بیان کی بہترین ہم آہنگی کا نمونہ ہوتی ہے۔ اگر مصنف بے لاگ ہے مگر اپنے تاثرات کے اظہار پر اسے قدرت نہیں ہے اور نہ اس میں واقعات کو توازن وتناسب کے ساتھ ادا کرنے کا ملکہ ہے تو وہ سوانح کے فن سے کسی طرح عہدہ برآ نہیں ہوسکتا۔

تمثیل اور اس کے متعلقات

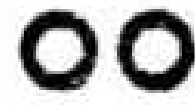
(Allegory)

لفظ Allegory دو یونانی لفظوں کے مل کر بنا ہے۔ allos کے معنی دیگر یا دوسرے کے ہیں اور Agoreuein کے معنی کہنے یا بولنے کے ہیں۔ یعنی بیان کا وہ طرز جس میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جائے۔

- اشیا کو محسوس کرنے اور دیکھنے کا ایک طرز۔
- تخلیقی و مذہبی ادب کی ایک تکنیک، جس میں کسی حقیقت، خیال، واقعے یا تجربے کو بہ جنسہٖ ادا کرنے کے بجائے بہ شکلِ دیگر ادا کیا جاتا ہے۔
- اس نوع کی تحریر میں معنیٰ کی ایک سطح ظاہری ہوتی ہے اور دوسری ضمنی۔ مفہوم وہ نہیں ہوتا جو پہلی سطح سے مظہر ہے بلکہ پہلی سطح کے سارے کردار اور اعمال ایک دوسرے باطنی معنی کو راجع ہوتے ہیں۔
- وہ منظوم یا منثور قصہ یا تحریر جس میں مجرد اوصاف یا مجرد تصورات کو مشخص کرکے یا غیر ذی روح اشیا کو ذی روح فرض کرکے مجسم شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ جہاں مرئی کردار یا اشخاص پیش کیے گئے ہیں۔ وہاں بھی ان سے مراد کچھ اور ہوتی ہے۔ بعض نے ذی روح کو غیر ذی روح ملبوس میں بھی پیش کیا ہے۔ اس نوع کی مثالیں بالعموم کسی شعری یا نثری شہ پارے میں محض ایک جزو کا حکم رکھتی ہیں۔
- تمثیل نگار، مجازی پیرائے میں زندگی کے داخلی و معنوی حقائق بیان کرتا نیز ابدی حقائق ـــــ کو مطمحِ نظر رکھتا ہے۔ تمثیل کے ضمن میں یہ ضروری نہیں کہ وہ ایک ایسا قصہ ہو جو مسلسل نظامِ مساوات کا حامل ہو۔ یا ایک ایسا قصہ جس کے مرئی استحضار کے پس پشت لازماً کوئی اخلاقی معنی پوشیدہ ہوں۔ اخلاقی قصوں کے علاوہ طنزیہ و ہجائیہ، خفیہ اور

سائنسی افسانوی ادب میں اس نوع کی بے شمار مثالیں موجود ہیں۔

- نمائندگی کا ایک طرز جس میں کسی شخص یا کسی مجرد خیال یا کسی واقعے اور حتیٰ کہ محل (مختلف مقامات کے نام) اور اعمال کو مجازی پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے۔
- تمثیل، داستان کی طرح بالعموم زمان و مکان کے تعین سے عاری ہوتی ہے۔ کیوں کہ تمثیلی قصہ، دورانِ محض میں واقع ہوتا ہے۔ اسے خارجی وقت کے پیمانے سے نہیں ناپا جاسکتا۔
- تمثیل ایک توسیعی اور مسلسل استعارے کا حکم رکھتی ہے۔ استعارہ دو مختلف النوع اشیا کے موازنے پر منتج ہوتا ہے۔ استعارہ دراستعارہ توسیع (یا طویل استعارہ جس کا تصور استعارہ بالتصریح سے قریب تر ہے) کے ذریعے کہانی کسی خاص —— نتیجے تک پہنچتی ہے۔
- تمثیل ایک قایم ترین طرزِ اظہار ہے۔ اس کے منابع میں اسطوری مذاہب کا درجہ اوّلیات میں سے ہے۔ اساطیر کا ایک بہت بڑا حصہ تمثیلی نوع کا ہے۔

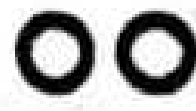
OO

سب سے پہلے اس طرز کا استعمال فنِ تقریر میں ہوا۔ مگر فنِ تقریر میں اس کے معنی بہت محدود ہیں۔ ادب اور فنِ تقریر دونوں ہی استعارے کی حد تک متفق ہیں مگر ادب میں اس کے معنی پیچیدہ ہیں۔ اپنے وسیع معنی میں سارا ادب ہی تمثیلی ہے۔ نارتھروپ فرائی ادب کی تمام تشریحات کو تمثیلی کہتا ہے کہ ادب میں ایک نوع کے معنی دوسرے معنی کا قالب اختیار کر لیتے ہیں۔

انگس فلیچر کے نزدیک ادب کی حدود جتنی وسیع ہیں اتنی ہی وسعت تمثیل رکھتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ”تمثیلی طرزِ اظہار ایک غیر معمولی صنفِ ادب ہے۔ جس میں مخاطراتی و مہماتی قصے، جدید مغربی مثالی، سیاسی، ہجائی رزمیے، وہ ناول جو فطرتیت naturalism: —پر استوار ہیں اور سماجی تبدیلی جن کا مقصد ہے۔ خیالی بحری سفرنامے، جاسوسی اور پریوں کی کہانیاں وغیرہ سب کچھ شامل ہیں۔“

انسان نے اپنی بیش بہا اور فطری تمثیلی صلاحیتوں سے فائدہ اٹھا کر ان اشیا کو حرکت میں بدل دیا جو مجہول تھیں۔ انھیں مجسّم کر دکھایا جو مجرد تھیں یا محض کیفیات و اوصاف سے جن کا تعلق تھا، ان جانوروں اور اشیا کو زبان دے دی گئی جو غیر ناطق تھیں۔ آہستہ آہستہ اساطیر نے انفرادی اور اجتماعی حافظے میں اپنی جڑیں گہری کر لیں۔ اعادے اور تکرار، نیز زمانہ بہ زمانہ فاصلوں میں

اضافے ہونے کے باعث ان کی اصلیتیں بھی تبدیل ہوتی رہیں اور مختلف قوموں، قبیلوں اور فرقوں میں ان کی حیثیت اخلاقی رہنما کی ہوگئی۔ بعد ازاں یہود نے سب سے پہلے اسطور پر ضرب لگائی تاہم اسطوری دانش کا فیضان جاری رہا۔ مذاہب نے انھیں خرافات کا نام دیا لیکن ان سے اپنے اصول بھی وضع کیے۔ اس طور پر اساطیر کی علامتی معنویتوں میں اضافہ ہوتا گیا اور اب وہ محض ایسے مظاہر میں بدل گئے ہیں جو انسانی حقائق اور قوتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

OO

تمثیل اپنی معنوی توانگری کے باوجود علامتی اضافیت نیز علامتی خودکارانہ تخلیقی تفاعل سے عاری ہوتی ہے۔ تمثیل بالعموم اس تناؤ کی کیفیت سے بری ہے جس سے قاری علامت کی گرہ کشائی کے وقت دوچار ہوتا ہے۔ تمثیل کی بنیاد ہی تعقل پر قایم ہے جب کہ علامت، اپنی حرکت میں تعقل شکن بھی ہے۔ تمثیل کی اپنی ایک میکانکیت اور حد ہے جب کہ علامت کا سفر ہی میکانکی حدود کے رد سے شروع ہوتا ہے۔

تمثیل زندگی سے عاری پیکر، ایک ایسا تصور ہے جس پر بہت زیادہ عقل کا بار ڈال دیا گیا ہے۔ اس لیے وہ جزوی علامتی معنویت کی حامل تو ہوسکتی ہے، لیکن حقیقی معنی میں اسے علامت کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ (باچ لارڈ) علامت کا بنیادی کام نامعلوم کی جستجو ہے اور ستم ظریفی یہ کہ وہ ناقابل ترسیل کی سعی کرتی ہے۔

علامت، تمثیل کی طرح کبھی دو دو اشیا کے مابین متوازیت اور مشابہت کی جستجو نہیں کرتی۔ یہ عمل ہمیشہ معنی کی تحدید اور درجہ بندی کو راہ دیتا ہے۔ اس طرح تمثیل علامت کی ایک محدود قسم ہے کیوں کہ وہ حرکیت معنی کے کئی سلسلوں میں سے کسی ایک پر قناعت کرلیتی ہے۔ (ورتھ)

کاروبار وجہ اسطور کی علامتی توضیحات اور معنویت کے خلاف ہے۔ اس کے خیال کے مطابق:

> ''جب یہ باور کرایا جاتا ہے کہ مریخ Mars رومی بزم کا دیوتا اور یونانی اسطوری ہیرو ہرقل، قوت کی علامت ہے تو اس نوع کی نسبتیں، نصبیوں، عینیت پسند فلسفیوں اور قدیم دیوی دیوتاؤں پر عقیدہ رکھنے والوں کے نزدیک تو درست ہوسکتی ہیں لیکن اس گروہ کے لیے اطمینان بخش نہیں کہی جاسکتیں، جس کا خیال ہے کہ علامت اس وقت واقع ہوتی ہے جب قدرتی مذاہب (جیسے

اساطیری وفطرت پرست مذاہب) اپنے زوال پر ہوتے ہیں۔ مریخ کو جنگ
اور ہرقل کو قوت یا شفقت کی علامت کہنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم علامت کا درجہ
پست کررہے ہیں۔"

ماڈباڈکن، سوزان کے لینگر اور نارتھروپ فرائی وغیرہ علماء پر مشتمل ایک بہت بڑا حلقہ تمثیل کی علامتی نوعیت اور اسطور کی تمثیلی نوعیت پر بہ یک زبان اصرار کرتا ہے۔ مثلاً آرفیس (یونانی اسطوری مغنی) اور اس کی محبوب ترین رفیقۂ حیات یوریدس کا قصہ نجات کی تمثیل کی بہترین مثال ہے۔(D.L.T)

افلاطون کی تحریروں میں بھی جابجا تمثیلی فکر کارفرما ہے۔ چوں کہ تمثیل اپنی اساس میں تشابہ سے علاقہ رکھتی ہے اس لیے یونانی فلسفۂ قدیم اپنے مجرد طرزِ گفتار کے باوصف تمثیلی اجزا سے خالی نہیں ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے ماورائی تمثیل کے وہ نمونے جن میں خواب کے تجربے کو اساس بنایا جاتا ہے سب سے قدیم ہیں۔

ان تمثیلات میں مصنف اپنے جسم کی ماڈی حدود سے وراء ہوجاتا ہے۔ بالعموم خواب یا خواب کی سی ذہنی حالت میں کوئی روحانی قوت یا ہستی اسے آسمانوں اور زمینوں کی سیر کراتی ہے۔ عدم اور ہستی کے رنگارنگ مظہروں، اشخاص اور کیفیات سے وہ دوچار ہوتا ہے۔ اس پر متنوع معجز نما تجربات منکشف ہوتے ہیں۔ جیسے سسرو کی De Republica (کتاب ششم) میں ایمیلیانس، خواب میں افلاک کی سیر کرتا اور وہاں سے تمام کائنات کی ساخت کا مطالعہ کرتا ہے۔ بعدازاں آسمانوں، زمینوں اور پاتال کے سفر نے مغربی ادب اور مذہبی صحائف میں ایک لامتناہی اور مسلسل روایت کی شکل اختیار کرلی۔

موضوعات اور رویوں کے اعتبار سے تمثیل و تمثیلی اجزا کے درجِ ذیل نمونے نمایاں ہیں۔

تاریخی وسیاسی تمثیل:

اس نوع کی تمثیلات میں تاریخ کی اہم شخصیتوں اور واقعات کو تمثیلی پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے۔ تمثیل نگار کا ایک واضح مقصد ہوتا ہے اور یہ مقصد ازاوّل تا آخر جاری وساری رہتا ہے۔

جیسے ڈرائڈن کی تصنیف موسوم بہ Absolam and Achitophel 1681 کا ماخذ انجیلِ مقدس کا ایک مضمنہ :episode ہے اور جسے تمثیل کے پیکر میں ڈھال کر عصری انگلستان کے سیاسی بحران کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ طنز وہجا کی یہ ایک نمایاں مثال ہے۔ اس

تمثیل میں کنگ ڈیوڈ، چارلس دوم اور ڈیوک آف مون ماؤتھ، ابسولم کی نمائندگی کرتا ہے۔

ملک محمد جائسی کی 'پدماوت' کو اِس ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔

نفسیاتی تمثیل:

اس نوع کی تمثیل میں داخلی ذہنی و نفسی تصادمات کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ قرون وسطیٰ میں نفسیاتی تمثیل کے موضوعات مخصوص تھے جن کا مقصد انسانی روح کو آلائشوں سے پاک کرنا تھا۔

پروڈین شش کی تصنیف Psychomachia (چوتھی صدی عیسوی) اس نوع کی ایک عہد ساز تمثیل ہے جس کا اثر ہمہ گیر ثابت ہوا۔ یہ تمثیل بھی انسان کے ذہنی و نفسیاتی تصادم کی مظہر ہے کہ کس طرح — خیر و شر کی قوتیں روح پر قابض ہونے کے لیے باہم دیگر جنگ و جدال سے دو چار ہوتی ہیں۔

تفکیری تمثیل:

اس نوع کی تمثیل میں مجرد وجود کو مشخص شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ کردار آپ اپنے میں کسی مجرد تصور کی نمائندگی کرتے ہیں اور تمثیل کے پلاٹ کا مقصد کوئی مذہبی اصول، عقیدہ یا دعویٰ پیش کرنا ہوتا ہے۔

جان بنین کی تصنیف Pilgrims Progress 1678 اس نوع کا ایک مکمل شاہ کار ہے۔ یہ ایک اخلاقی تمثیل ہے جو مذہبی تعلیم پر مبنی ہے۔ بنین نے خواب کے طور پر ہستی سے عدم تک کے سفر کی روداد بیان کی ہے جس کے کردار مجرد تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جیسے دنیادار، عاقل، یاس، وفادار، اور رحم وغیرہ کردار اسم با مسمّیٰ ہیں۔ بنین نے جن مقامات کا ذکر کیا ہے وہ بھی تمثیلی نوع کے ہیں۔

اردو میں ملا وجہی کی 'سب رس' میں مجرد تصورات و اوصاف کو مشخص شکل میں پیش کیا گیا ہے اور جو اپنے میلان میں عارفانہ و حکیمانہ ہے، اسی نوع کی ایک مثال ہے۔

رجب علی بیگ سرور کی تصنیف 'گلزار سرور' جو ملا محمد رضی ترمذی کی مثنوی 'حدائق العشاق' کا نثری ترجمہ ہے، ایک عارفانہ تمثیل کا حکم رکھتی ہے۔ اس تمثیل میں روح، دل، عقل، عشق اور حسن جیسے قوائے جسمانی اور اسمائے صفات کو نہ صرف مشخص کیا گیا ہے بلکہ ملک روحانیاں اور قلعۂ جسم اور دیارِ حقیقت (بنین کی طرح) جیسے مقامات کی معنویت بھی تمثیلی خصائص کو مختص ہے۔ یہ تمثیل از اوّل تا آخر ایک مسلسل آویزش سے عبارت ہے اسی لیے اس میں رزم نامے کی خصوصیت بھی پیدا ہوگئی ہے۔

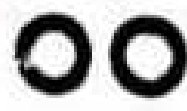
محمد حسین آزاد کی 'نیرنگِ خیال' کے تمثیلی قصے بھی اپنی بیش تر صورت میں مبنی بر تصورات ہیں اور اساسا جو اپنے مقصد میں اخلاقی ہیں۔

بعض تمثیلات مذکورہ بالا تمام اجزا و تدابیر سے مراکب ہیں۔ جیسے اسپینسر کا منظوم رومان پارہ Faerie Queene 1590-1596 ایک ایسی مثال ہے جس کا تناظر بے حد وسیع ہے اور جو بہ یک وقت تاریخی، سیاسی، اخلاقی اور مذہبی مقاصد پر محیط ہے۔ تہجین کے لحاظ سے سوئفٹ کی Gulliver's Travels 1726 کا مقام بلند ہے۔ اس میں مصنف نے بڑی چابک دستی کے ساتھ اپنے عہد کے علم فروشوں پر کاری ضرب لگائی ہے۔ یہ ایک تازیانہ بھی ہے احتجاج بھی، تلقین بھی ہے درس بھی۔

بارہویں صدی سے سولہویں صدی تک کا زمانہ allegorical drama کے عروج اور پھر زوال کا زمانہ ہے۔ تمثیلی ڈراموں کا ارتقا تلقینی ناٹکوں :morality plays کے زوال کے بعد رک گیا۔ اصلاً ان ناٹکوں کا سرچشمہ قرونِ وسطیٰ کے آخری زمانوں کے اعجازی ناٹک miracle plays اور سری ناٹک :mystery plays ہیں۔ بیسویں صدی میں جیسر وم کا ڈراما The 1908 Passing of the Third Floor Black، کاریل کا پیک کا The Insect Play 1921 اور ایڈورڈ البی کا Tiny Alice 1964 اس نوع کی دلچسپ مثالیں ہیں۔

اردو میں محمد حسن کا ڈراما 'ضحاک' ایک مکمل سیاسی ہجائیہ تمثیل ہے۔ محمد حسن کا پلاٹ ایک قدیم تلمیح پر استوار ہے۔ انھوں نے اسے عصری معنویت عطا کر کے بڑے حسن و خوبی کے ساتھ ڈرامائی پیکر میں ڈھال دیا ہے۔ زاہدہ زیدی کا ڈراما 'صحرائے اعظم' اسی نوعیت کا ہے۔

کئی ادبی طرز ہائے عمل میں نمائندگی کا طور تمثیل سے مماثل ہے اور وہ اپنی دوہری معنویت اور مجازی خصوصیت کی بنا پر تمثیل کے نزدیک تر خیال کیے جاتے ہیں۔

OO

تمثیلیہ :fable:

ایک ایسا منظوم یا منثور مجمل قصہ ہوتا ہے جس میں کسی اخلاقی دعوے یا انسانی کردار یا کسی رہ نما اصول کو مثال دے کر سمجھایا جاتا ہے۔ اس کے کردار بالعموم غیر ذی روح اشیا یا غیر انسانی مخلوق ہوتے ہیں۔ قصے کے آخر میں مصنف یا کردار مقولے کی صورت میں اخلاق کا درس دیتا ہے۔ لوک روایت :folk lore: ان قصوں کا ماخذ ہے۔

جے۔ اے۔ کڈون نے تمثیل، تمثیلیہ اور مثالیہ :parable کے مابین امتیازات کو ایک عربی تمثیلیے کے ذریعے واضح کیا ہے کہ:

"ایک مینڈک اور ایک بچھو، دونوں دریائے نیل کو عبور کرنا چاہتے تھے۔ مینڈک نے بچھو سے کہا کہ اگر تم ڈنک نہ مارو تو میں تمھیں اپنی پیٹھ پر بٹھا کر دریا کے پار لے جا سکتا ہوں۔ بچھو نے مینڈک کی شرط مان لی مگر اس سے دریا میں نہ ڈبونے کا وعدہ بھی لے لیا۔ اس طرح دونوں نے اپنے وعدے کا پاس رکھا اور دریا کے پار پہنچ گئے۔ بچھو نے کنارے پر پہنچ کر مینڈک کو ڈنک مار دیا۔ مینڈک نے مرتے ہوئے بچھو سے پوچھا کہ تم نے ایسا کیوں کیا۔ کیوں؟ بچھو نے جواب دیا، کیوں کہ ہم دونوں عرب ہیں، ہیں نا؟ (عمومی متعصبانہ رویے سے قطعِ نظر) کڈون کہتا ہے کہ اس تمثیلیہ میں مینڈک کی جگہ جنابِ خیر اندیش اور بچھو کی جگہ جناب فریبی یا جناب دولخت کا کردار رکھ دیں اور ہم دونوں عرب ہیں کی جگہ ہم دونوں آدمی ہیں کا جملہ چست کر دیں تو تمثیلیہ :fable تمثیل :allegory میں بدل جائے گا۔

مزید برآں مینڈک کو باپ اور بچھو کو بیٹے کا نام دے دیں (یعنی ملاح اور مسافر) اور پھر بیٹا اپنی زبان سے یہ الفاظ ادا کرے کہ ہم دونوں خدا کے بیٹے ہیں، ہیں نا؟" تو اسے انسان کی ضرر رساں فطرت یا بد طینتی اور قتل اب کے گناہ سے متعلق مثالیہ :parable سے تعبیر کیا جائے گا۔

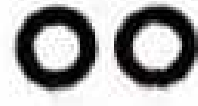
OO

مذہبی مثالیہ :exemplum

کسی مذہبی خطبے یا انجیلی حکایت کے متن کی بنیاد پر گڑھا ہوا اخلاق آموز مثالیہ ہوتا ہے۔ اس کی خوبی اس کے اختصار اور انسانی فطرت و اعمال کی پیش کش میں مضمر ہیں۔ اس صنف کی جڑیں بھی انجیل ہی میں پیوست ہیں۔ بالخصوص قرونِ وسطیٰ میں اسے کافی مقبولیت حاصل تھی۔ مذہبی مبلغین نے نئے اور پرانے ہزاروں مذہبی مثالیوں پر مشتمل کئی ضخیم مجموعے بھی تیار کیے ہیں۔ مولانا روم، شیخ سعدی اور اقبال کے یہاں ایسی کئی مثالیں موجود ہیں۔

چاسر نے بھی کئی جگہ ان مذہبی مثالیوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔ مثال کے طور پر The

Pardner's Tale میں پارڈن، مثالیہ موسوم بہ طمع سازی برائیوں کی جڑ ہے۔ ان تین خرمستوں کا قصہ سناتا ہے۔ جو موت کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ لیکن انھیں موت تو نہیں ملتی سونے کا ایک خزانہ مل جاتا ہے۔ اب ان میں سے ہر ایک یہ چاہتا ہے کہ خزانے کا مالک وہ بن جائے۔ طمع میں آ کر بالآخر تینوں ایک دوسرے کا قتل کر دیتے ہیں۔ پس ثابت ہوا کہ طمع بہت بری چیز ہے۔

OO

تمثیلی داستانیں، قصے اور ڈرامے اب ماضی کا حصہ بن چکے ہیں۔ تاہم ادبی اسالیب میں تمثیلی عناصر اب بھی دانستہ و نادانستہ طور پر در آتے ہیں۔ بیسویں صدی میں ان عناصر کو نہ صرف یہ کہ نثری ادب میں بروئے کار لایا گیا ہے بلکہ یہ خاصہ بعض شعری شہ پاروں میں بھی بڑے حسن و خوبی کے ساتھ کارفرما ہے۔

پریم چند جیسے حقیقت پسند افسانہ نگار کی انمول رتن اور شیخ مخمور نام کی کہانیاں مکمل تمثیلی کہانیاں ہیں مگر یہ ان کے ابتدائی سفر کے نشانات ہیں۔ بعد ازاں جب انھوں نے اپنے فن کو حقیقت کی فہم سے ہم آہنگ کیا تب بھی ان کے اسلوب میں تمثیل کا آب و رنگ اکثر اوقات بے ساختگی کے ساتھ ابھر آیا ہے۔ مثلاً نمک کا داروغہ جیسی بعد کی کہانی میں درج ذیل ٹکڑا ملاحظہ فرمائیں:

> ''دولت، فرض کی اس خام کارانہ جسارت اور اس زاہدانہ نفس کشی پر جھنجھلائی اور اب ان دونوں طاقتوں کے درمیان بڑے معرکے کی کشمکش شروع ہوئی۔ دولت نے پیچ و تاب کھا کھا کر مایوسانہ جوش کے ساتھ کئی حملے کیے۔ ایک سے پانچ ہزار تک، پانچ سے دس ہزار تک، دس سے پندرہ، پندرہ سے بیس ہزار تک نوبت پہنچی۔ لیکن فرض مردانہ ہمت کے ساتھ اس سپہ عظیم کے مقابلے میں یک و تنہا پہاڑ کی طرح اٹل کھڑا تھا۔''

آزادی کے بعد کرشن چندر، انتظار حسین، انور سجاد، جوگندر پال، بانو قدسیہ، مستنصر حسین تارڑ، غیاث احمد گدی اور رشید امجد کے فن میں تمثیل و علامت کے عناصر کا دلآویز اشتراک نمایاں ہے۔ رشید امجد طویل استعارے یا کسی ایک حاکمانہ استعارے کے تحت مختلف نوعیت کے استعارے کے تسلسل کو اپنے اسلوب فن کی اساس نہیں بناتے وہ وقوعہ بہ وقوعہ اور صورتِ حالات کے مطابق ایسے پیکر اور پیکروں کی جھرمٹ خلق کرتے ہیں جو اصلاً و معناً کہیں استعارہ اور کہیں تمثیلی علامت کا حکم رکھتے ہیں جیسے درج ذیل اقتباس سے مظہر ہے:

"بیڈ پر لیٹے لیٹے اسے اپنا آپ کبوتر میں تبدیل ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ تیز پنجوں اور چمکیلی آنکھوں والی بلی دبے پانو اس کے پیچھے آتی ہے۔ وہ سمٹ سمٹ کر دیوار کے ساتھ لگ جاتا ہے۔ ساتھ والے پلنگ پر سوئی اس کی بیوی اس کے بوجھ سے گھبرا کر کروٹ لیتی ہے۔ وہ کہنی کے بل بستر پر گر جاتا ہے۔ چند لمحے یونہی پڑا رہتا ہے۔ پھر صحن میں نکل کر آتا ہے۔ کبوتر سامنے والی دیوار پر سفید، دھبا بنا دبکا بنا بیٹھا ہے۔ بلی اسے دیکھ کر صحن سے غائب ہو جاتی ہے۔ پانی پی کر وہ واپس بیڈ پر آتا ہے اور ٹکٹکی باندھے صحن کو دیکھتا رہتا ہے۔ بلی جا چکی ہے اور ابھرتی چاندنی میں سامنے دیوار پر بیٹھا کبوتر صاف نظر آتا ہے۔"

پریم چند کے دو بیل کے بعد رسید رفیق حسین کا افسانہ بیرو ہے جو حیوانی کرداروں پر مشتمل ہے، میرزا ادیب کے افسانے دلِ ناتواں اور مولوی محمد ظفر کے افسانے پلکھن میں پودوں کو کرداروں کے طور پر متشکل کیا گیا ہے۔ ممتاز مفتی نے اپنے افسانے 'اندھیرا' میں روغنی پتلیوں اور میرزا ادیب نے 'درونِ تیرگی' میں ذروں کو کردار بنایا ہے۔ ان افسانوں میں تمثیلی پیرائے میں کسی خاص حقیقت اور معنویت کو ابھارا گیا ہے۔

جوگندر پال کے تمثیلی افسانوں کا کینوس بڑا وسیع ہے۔ پال کے حیوانی (مثلاً چڑیا، کوا، سانپ، کتا وغیرہ) کردار یا نباتاتی (درخت اور شاخیں وغیرہ) اور جماداتی (جیسے پہاڑ وغیرہ) کردار بالترتیب، کتھا ایک پیپل کی، ہرامبے اور بیک لین، چہار درویش اور اس طرف جیسی کہانیوں میں گہری رمزیت اور تہہ داری کے ساتھ متشکل ہوئے ہیں۔ پال نے نوعی تقاضوں اور مماثلتوں کی روشنی میں ان حیوانی اور نباتاتی کرداروں کو اخذ نہیں کیا ہے بلکہ بیش تر صورتوں میں وہ زیادہ انسان فہم، بشریت کے حامل نیز حرص، آز، مکر اور سالوسی سے آگاہ ہیں۔ اس تمام باخبری کے باوجود ان کی حیرتیں معصوم اور ان کی جرأتیں پر سکوت ہیں۔

اردو مثنویوں اور قصیدوں میں ضمنی طور پر کئی جگہ تمثیلی عناصر کا استعمال کیا گیا ہے مگر ان نظموں کی بھی خاصی تعداد ہے جو مکمل طور پر تمثیلی ہیں مثلاً میر تقی میر کی مثنوی 'اژدرنامہ' نظیر اکبرآبادی کی 'ہنس نامہ' محمد حسین آزاد کی مثنویاں 'صبح امید'، 'خواب امن'، 'دادِ انصاف'، 'وداعِ انصاف' اور 'گنجِ قناعت'، حالی کی 'مناظرۂ رحم و انصاف' اور نشاطِ امید'، اقبال کی 'شعاعِ امید' اور 'عقل و دل'، شاد عظیم آبادی کی مثنوی 'مادرِ ہند' اور درگا سہائے سرور کی 'شیونِ عروس'، 'جلوہ امید'،

'امید اور طفلی' وغیرہ نظمیں۔ ان نظموں میں بیش تر مقصدی اور اصلاحی نوعیت کی حامل ہیں۔

جدید شعرا میں اختر الایمان، جیلانی کامران اور محمد علوی وغیرہ نے تمثیلی عناصر کو بڑی خوبی کے ساتھ تخلیقی آہنگ عطا کیا ہے۔ ان نظموں میں معنوی سطح پر ابہام پایا جاتا ہے کیوں کہ تکنیک کے اعتبار سے ان میں داخلی توسیع کا عمل تمثیلی نوعیت کا ہے مگر معنی کی حرکیت کے اعتبار سے ان کا جھکاؤ علامتی اضافیت کی طرف ہے۔

اختر الایمان کی نظم 'سب رنگ' ایک مکمل تمثیلی شاہکار ہے۔ اس کے آغاز میں زبور سے اخذ کردہ یہ آیت درج ہے:

> ''اے خداوند بچالے کیوں کہ کوئی دیندار نہیں رہا اور امانت دار لوگ بنی آدم سے مٹ گئے وہ اپنے ہم سائے سے جھوٹ بولتے ہیں اور خوشامدی لبوں سے باتیں کرتے ہیں۔''

اس نظم میں سانپ، گدھا، بندر، چڑیا، گینڈا، خچر، بیل، ہدہد، کتا، الو اور گدھ جیسے حیوانی کردار ہیں۔ زمان، مکان اور قوتِ حیات و نمو جیسے مجرد کردار ہیں۔ 'تاریک سیارہ' میں خواب اور حقیقت کے مابین مکالمہ ہے۔ 'خاک و خون' میں قوتِ نمو اور راہی کے کردار ہیں۔ ایک کہانی میں دیگر کرداروں کے علاوہ ماضی اور مستقبل کو کردار کے طور پر متشکل کیا گیا ہے ان تمام نظموں کے رگ و ریشے میں حزن و ملال کی کیفیت جاری و ساری ہے۔ شاعر نے انسان کے داخل و خارج کے تضاد کو بری نکتہ رسی سے اجاگر کیا گیا ہے۔

'اعتماد' جیسی مختصر نظم میں اختر الایمان نے تمثیل کی تکنیک کو بڑی چابک دستی سے استعمال کیا ہے:

> بولی خود سر ہوا، ایک ذرہ ہے تو
> یوں اڑا دوں گی میں، موجِ دریا بڑھی
> بولی میرے لیے ایک تنکا ہے تو
> یوں بہا دوں گی میں، آتشِ تند کی
> اک لپٹ نے کہا میں جلا ڈالوں گی
> اور زمین نے کہا میں نگل جاؤں گی
> میں نے چہرے سے اپنے الٹ دی نقاب

اور ہنس کر کہا میں سلیمان ہوں

ابنِ آدم ہوں میں، یعنی انسان ہوں

محمد علوی کا شمار بھی اختر الایمان کے سلسلے کے ان شعرا میں کیا جائے گا جو مردم گزیدہ ہیں انسان کی درندگی و وحشت ناکی سے شاکی اور اپنے عصر کے تضادات سے ہراساں۔ عقیدہ شکنی نے انسان کے باطن میں جو خلا پیدا کیا ہے اس کے تکلیف دہ احساس سے ان کی آوازیں مملو ہیں بالخصوص تمثیلی یا جزوی تمثیلی نظموں میں اس قسم کے موضوع نے زیادہ بار پایا ہے۔ اس ضمن میں محمد علوی کی نظم 'ویل کم' دیکھیے:

تو اک گِدھ اڑا

اور پورب میں پچھّم میں

چار دشاؤں میں جا کر

ہر اک دوست کو

اس نے کل صبح کھانے پہ مدعو کیا

اور پھر شام کو

شہر میں آکے آرام سے سو گیا

صبح مہمان آئے تو ان کے لیے

شہر کی سونی سڑکوں پہ لاشیں بچھی تھیں

اور گِدھ چوک میں

آئے مہمانوں کو

دونوں پَر کھول کے

ویل کم کہہ رہا تھا!!

سیاق

1. Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1971)
2. Angus Fletcher, Allegory; The Theory of a Symbolic Mode (1964)
3. Edwin Hoing, Dark Conceit; The Making of Allegory (1959)
4. A.D. Nuttal, The Concepts of Allegory (1967)
5. John Macqueen, Allegory (1970)

خط نگاری

خط کی ابتدا کب ہوئی اس کا آج تک پتا نہ چل سکا، وہ کون خوش نصیب شخص تھا جس نے سب سے پہلے خط لکھا، اور وہ کون خوش قسمت انسان تھا جس کو پہلا خط ملا اس کا علم اب تک کسی کو حاصل نہیں ہوسکا۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس نے دو اشخاص کے درمیان دوری کو قربت میں تبدیل کیا اور ہجر میں وصل کی لذتوں سے آشنا کیا۔ اسی دوری نے خط لکھنے کی ابتدا کی اور خط لکھنے کی ابتدا نے تحریر کی ایجاد کی۔

خط لکھنے کا کوئی قاعدہ نہیں ہے کوئی طریقہ نہیں ہے، جس طرح چاہیے ابتدا کیجیے، جہاں چاہیے اختتام کی منزل جا لیجیے اس کی ابتدا عجب اس کی انتہا عجب، نہ اس کے لیے کوئی اصول اور ضابطہ ہے نہ کوئی روک ٹوک نہ اس کا کوئی خاص مزاج ہے اور نہ اس کا کوئی موضوع۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام نے ٹھیک ہی لکھا ہے:

> ''ذہن میں کوئی خیال ہو یا نہ ہو خط لکھا جاسکتا ہے، جس طرح بات چیت کے
> لیے کسی موضوع کا نہ ہونا اس کے ہونے سے زیادہ دلچسپ ہوتا ہے اسی طرح
> خط میں نہ اصول کی ضرورت ہے نہ خیال کی ضرورت، نہ موضوع کی ضرورت،
> زندگی اپنی راہیں خود بنا لیتی ہے خط اپنی باتیں خود پیدا کر لیتا ہے۔''
>
> (ڈاکٹر خورشید الاسلام: خطوط نگاری، تنقیدیں، ص10)

خط کو مختصر کیا جائے تو ایک لفظ میں سما جاتا ہے اور پھیلایا جائے تو صفحات کے صفحات اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور پھر بھی خط نگار بول اٹھتا ہے:

> کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

لیکن سچ یہ ہے کہ نہ تو خط میں 'ایجاز' کا کمال دکھانے کی ضرورت ہے اور نہ دفتر کے دفتر

سیاہ کرنے کی۔ درمیانہ روی ہی اس کے لیے مفید ہے۔

خط میں جس طرح کی زبان آپ چاہیں استعمال کر سکتے ہیں مشکل، خشک، نرم، سخت، مقفیٰ، مسجع، عالمانہ یا سادہ رواں، دواں، لیکن حق بات یہ ہے کہ اس میں گفتگو کی زبان ہونی چاہیے عام فہم سادہ، سلیس، تا کہ گفتگو کا مزہ آسکے، یہی خط کی سب سے بڑی خوبی ہے اور یہی خط نگاری کا فن ٹھہرا ہے۔ اس لیے کہ خط گفتگو ہی کا بدل ہے، کتابی زبان سے یا مقالے کے مزاج سے اس میں بے لطفی اور بے کیفی پیدا ہو جانے کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔

خط کا موضوع کوئی ایک نہیں ہوتا، نہ یہ کہ کسی دائرہ میں محدود ہوتا ہے لحہ بہ لحہ باتیں بدلتی رہتی ہیں، رُخ تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ لہجے میں اُتار چڑھاؤ آتا رہتا ہے، جیسے گفتگو میں نرمی گرمی آتی رہتی ہے، بات میں بات پیدا ہوتی چلی جاتی ہے، بعض اوقات گفتگو کی نشستیں طول سے طول تر کھنچ جاتی ہیں۔ اس قدر طول کہ صبح سے شام ہو جائے، شام صبح کا لبادہ اوڑھ لے۔ وقت سے بے وقت ہو جائے اور جب احساس ہو تو کہہ اٹھے ''ارے توبہ آج تو بہت دیر ہوگئی۔''

یہ ہے گفتگو کا سلسلہ جس کا کوئی سلسلہ نہیں اور، نہ چھور، نہ شکل نہ صورت۔ جہاں سے چاہے شروع کیجیے جہاں سے چاہیے جتنا چاہیے پھیلا دیجیے چاہیے کیا؟ حالات پیدا ہوئے تو گفتگو پھیل گئی، دراز ہوگئی، ورنہ سکڑ گئی، سمٹ گئی۔

خط میں بھی موضوع بدلتا رہتا ہے لیکن گفتگو کی طرح اس میں بہت زیادہ طرح طرح کی باتیں نہیں ہوتیں اور زیادہ پھیلاؤ بھی نہیں ہوتا، لامحدود ہونے کے باوجود اس کے کچھ حدود ہوتے ہیں، رنگارنگی کے باوجود اس میں یک رنگی پائی جاتی ہے۔

گفتگو میں بیک وقت ایک سے زیادہ لوگ حصہ لے سکتے ہیں، سب کو اظہارِ خیال کا حق ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں نہ موضوع کی یکسانیت ہوتی ہے اور نہ لہجے کی۔ خط میں گفتگو کرنے والا ایک ہی ہوتا ہے البتہ مخاطب کبھی کبھی ایک سے زیادہ بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن عام طور سے نہیں۔ گفتگو کی زندگی مختصر ہوتی ہے (اگر کسی نے قلم بند نہ کر لی ہو یا آواز محفوظ نہ ہوگئی ہو) خط کی باتیں اکثر ابدی زندگی اختیار کر لیتی ہے (اگر اسے ضائع نہ کیا گیا ہوا۔ گفتگو کی باتیں بدل سکتی ہیں خط کی عبارت سند بن جاتی ہے۔ گفتگو کرنے والے آمنے سامنے ہوتے ہیں اس لیے زبان کے ساتھ ساتھ، لب ولہجہ سے، آنکھوں کے اشارے سے، چہرے کے رنگ کے تغیرات سے جسم اور اس کے اعضا کی جنبش سے گفتگو کو سمجھنے یا سمجھانے میں مدد ملتی ہے یا گفتگو کی لذت میں

اضافہ ہوتا ہے، خط میں صرف مکتوب نگار کے جذبات اور احساسات کا پتا چلایا جا سکتا ہے جس کے اظہار کے لیے صرف جنبشِ قلم ہی کافی ہوتی ہے۔ خط میں مکتوب الیہ اور مکتوب نگار کی شخصیتیں ابھرتی ہیں اور اس کے خدو خال نمایاں ہوتے ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مکتوب نگار کی شخصیت روشن ہوتی ہے اور اس کے مقابلہ میں مکتوب الیہ کے نقوش دھندلے اور غیر واضح ہوتے ہیں۔ خط کو گفتگو پر فوقیت اس لیے بھی ہے کہ بہت سی باتیں جو عام طور سے نہیں کہی جا سکتی ہیں خط کی مدد سے ظاہر کرنے میں دشواری نہیں ہوتی۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ گفتگو میں بہت سی باتیں نہ کہہ کر بھی کہہ دی جاتی ہیں جو خط میں کسی طرح ممکن نہیں اور یہ بھی درست ہے کہ بعض اوقات گفتگو کی تلخی سے خط محفوظ رکھتا ہے۔ عام طور سے خط نگار جس طرح سے سوچتا ہے جو کچھ محسوس کرتا ہے اس کا اظہار وہ برملا کرتا ہے اس لیے کہ وہ جانتا ہے کہ اس میں اس کے اور مکتوب الیہ کے علاوہ کوئی تیسرا شریک نہیں اس لیے اس میں سادگی بھی ہوتی ہے اور معصومانہ صداقت بھی۔

خطوط دفتری بھی ہوتے ہیں سیاسی بھی، مذہبی بھی ہوتے ہیں، تجارتی بھی، اطلاعاتی ہوتے ہیں، علمی بھی، لیکن صحیح معنوں میں خط تو وہی کہلائیں گے جو نہ صرف خط کے مقاصد کو پورا کرتے ہیں بلکہ اس کی پُر اسراریت اپنائیت اور سرگوشی کی کیفیت کو برقرار رکھتے ہیں۔

خط کے مزاج کا انحصار اس پر بھی ہے کہ وہ کس طرح کے ہیں اور کیوں لکھے گئے ہیں، اس کا مزاج مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے رشتے کے ساتھ بدلتا رہتا ہے یعنی کس نے کس کو لکھا ہے، بڑے چھوٹے، والدین، اولاد، بھائی بھائی، بھائی بہن، استاد شاگرد، آقا غلام، میاں بیوی، دوست دوست، طالب مطلوب، ان رشتوں یا ان کے علاوہ کسی اور تعلق کے تحت جو خطوط لکھے جائیں گے ان میں فرق ہوگا، کچھ بارنگ ہوں گے، کچھ بے رنگ ہوں گے اور کچھ سپاٹ ہوں گے۔

خطوط کی اچھائی کا دار و مدار مکتوب نگار کی اپنی صلاحیت پر بھی ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ سب سے زیادہ دلچسپ خطوط وہ ہوں گے جو برابر والوں کو لکھے گئے ہوں گے جن کے درمیان، غیریت اور اجنبیت کسی قسم کا پردہ نہ ہو یا وہ ہوں گے جو بے تکلف دوستوں کو لکھے جائیں گے ہم عمروں کے خطوط، چاہنے والوں کے خطوط، بے تکلف دوستوں کے خطوط اپنے اندر ایک خاص قسم کا کیف رکھتے ہیں اور پڑھنے والوں کے دلوں کو مسحور کیے بغیر نہیں رہتے۔ اس طرح کے

خطوط میں اپنائیت کی فضا پائی جاتی ہے۔ زندگی کی لہر نظر آتی ہے اور سچائی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ان میں ہم لکھنے والے کو بہت قریب سے ہنستے، بولتے، روٹھتے، منتے اور الجھتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں، وہ کس طرح سوچتا ہے وہ کیا چاہتا ہے۔ اس کا مزاج کیا ہے اس کی طبیعت کا رجحان کیا ہے ان پر کسی قسم کا دبیز پردہ پڑا نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ جیسا ہوتا ہے عام طور سے خطوط کے آئینے میں ویسا ہی دکھائی دیتا ہے۔ دراصل ادب میں خط نگاری ایک ایسا فن ہے جس کے ذریعہ ہم لکھنے والے کی سب سے زیادہ نمایاں شکل وصورت دیکھ سکتے ہیں اور اس کے مزاج کو سمجھ سکتے ہیں۔ ادب میں کسی صنف میں یہ بات اس انداز سے نہیں پائی جاتی۔

یہ بات بھی بالکل درست ہے کہ سب خطوط ایسے نہیں ہوتے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ وہ خطوط جو ایسے نہیں ہوتے وہ اچھے خطوط کا درجہ بھی نہیں پاتے۔ خط نگاری کا فن بہت نازک ہے۔ تصنع آرائش زیبائش کے وجود کے ساتھ ہی خطوط اپنا اصل جوہر کھودیتے ہیں اور پھر ان کی حیثیت ایسے بے جوہر آئینہ کی طرح رہ جاتی ہے جو خط نگار کی اصل شکل وصورت دکھانے سے مجبور ہو۔

یہ درست ہے کہ خط دو قسم کے ہوتے ہیں نجی اور غیر نجی، لیکن صحیح معنوں میں نجی خطوط ہی کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے۔ غیر نجی خطوط اپنے اندر وہ خوبیاں نہیں رکھتے جو نجی خطوط رکھتے ہیں۔ نہ ان میں دلربائی ہوتی ہے، نہ رعنائی، نہ جاذبیت نہ سحر کاری، برخلاف اس کے نجی خطوط میں وہ تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں جن کی ہم اچھے خطوط سے توقع رکھتے ہیں۔

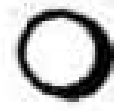
خط لکھنے کی ضرورت کسی وجہ سے پیش آئی ہو اور اس کی ابتدا جب بھی ہوئی ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ آج اس کی اہمیت اور عظمت کا اعتراف سب نے کیا ہے۔ خطوط مورخین کی مدد کرتے ہیں کہ وہ تاریخ کے اوراق ترتیب دے سکیں، سوانح نگاروں کی رہنمائی کرتے ہیں کہ وہ مکتوب نگار کی سوانح حیات مرتب کر سکیں۔ کبھی وہ رپورتاژ کی ذمہ داریاں سنبھالتے ہیں، کبھی روزنامچے کے فرائض ادا کرتے ہیں کبھی وہ واقعات سناتے ہیں کبھی کہانی کا لطف پیدا کرتے ہیں، اور کبھی ایسے حادثات اور واقعات سے آگاہ کرتے ہیں جن سے باخبری عام حالات میں ممکن نہیں۔

بہت سے خطوط ادب کے قلمرو میں داخل ہوجاتے ہیں اور ادب کا حصہ بن جاتے ہیں۔ پھر بھی وہ اس طرح کا ادب نہیں بنتے جو ناول افسانہ، تنقید، اور تاریخ وغیرہ کو احاطہ کرتے ہیں

اس لیے کہ ان اصناف کے لکھنے والوں کے سامنے بہت سے قارئین ہوتے ہیں لیکن خط نگار کے سامنے عام طور سے صرف ایک قاری یعنی مکتوب الیہ ہوتا ہے۔ پھر بھی خطوط کا ادب میں بہت بڑا درجہ ہے۔ اس لیے کہ اس میں ادبی چاشنی بھی ہوتی ہے۔ لطافت بھی، نزاکت بھی اور جیتی جاگتی زندگی کی جھلک بھی، اس میں سادگی بھی ہوتی ہے اور پرکاری بھی، وہ انفرادی بھی ہوتے ہیں اور اجتماعی بھی۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

''خلاصۂ کلام یہ کہ خط بڑا ہی نازک فن ہے، یہ کاری گری بھی ہے اور آئینہ سازی بھی، یہ مختصر اور محدود بھی اور وسیع اور بیکراں بھی ہے۔ یہ حد سے زیادہ شخصی بھی ہے مگر اس کے باوجود آفاقی اور اجتماعی بھی۔ اس میں دانش بھی ہے اور بینش بھی۔ بظاہر کچھ بھی نہیں مگر اس کا ہر ورق پھر بھی دفتر ہے معرفت کردگار اور معرفت انسان دونوں کا، یہ لکھنے والے کے لیے تو محض عرضِ سخن ہے مگر پڑھنے والے کے لیے گنجینۂ فن بھی ہوسکتا ہے۔ غرض خط ایک جہانِ راز ہے جس کے راز اگر سربستہ رہیں تو سینوں کو گہرہائے معنی کے دفینے بنادیں اور آشکار ہوجائیں تو جذبے کی ساری دنیا مشک زار بن جائے۔''

(اردو خط نگاری: سید عبداللہ نقوش، مکاتیب نمبر حصہ اوّل، ص 24)

O

(مطالعہ غبارِ خاطر: عبدالقوی دسنوی، سنہ اشاعت: 2011، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، اشتراک: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی)

خاکہ نگاری کا فن

اسکیچ دراصل فن تصویر کشی کی ایک اصطلاح ہے اور اس سے نقوش کی وہ ابتدائی ترتیب مراد لی جاتی ہے جن سے مصور تصویر کا بنیادی خاکہ بناتا ہے اور جس میں رنگوں کے فرق اور ہلکے گہرے رنگوں کی ترتیب اور جزئیات کے اضافے کے ذریعے وہ اپنی تصویر کو مکمل کرتا ہے۔

ادب میں خاکے سے عام طور پر ایک ایسی تحریر مراد لی جاتی ہے جو بجائے بھرپور تاثر کے ایک ابتدائی تاثر پیدا کرنے میں مددگار ہو۔ اس میں ادیب کا عمل غیر رسمی اور تکلفانہ ہو اور اس نے اس میں 'پیشہ ورانہ' سنجیدگی کو داخل نہ ہونے دیا ہو۔ چنانچہ خاکے کا لفظ ایک ایسی تحریر کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جو سرسری نوعیت کی ہو اور اس میں معنی اور خیال کے نہ زیادہ نشیب و فراز ہوں اور نہ تہیں۔ چنانچہ ایسی جھلکیاں جو ڈرامے یا افسانے کی گہرائی اور پھیلاؤ اور تاثر نہ رکھتی ہوں عام طور پر خاکہ ہی کہلاتی ہیں۔

لیکن اب خاکے کی اصطلاح کو ایک زیادہ محدود مفہوم میں استعمال کرنے کا رجحان بڑھ رہا ہے اور اس کے تحت یہ اصطلاح ایسی تحریرات کے لیے استعمال کی جارہی ہے جو کسی کردار کا خاکہ پیش کریں۔ اس لحاظ سے خاکہ نگاری کا جائزہ لیا جائے تو خاکہ کی دو بڑی قسمیں سامنے آتی ہیں۔

(1) سوانحی خاکے جو کسی حقیقی شخصیت کے کردار کے بعض پہلوؤں سے تعلق رکھتے ہوں اور
(2) افسانوی خاکے جو کسی تخئیلی کردار کی خصوصی کیفیات کو واضح کرتے ہیں۔ دونوں قسم کے خاکوں میں قدر مشترک یہ ہے کہ یہ خاکے کسی کردار کا تاثر، اس کی چند امتیازی خصوصیات سے پیدا کرتے ہیں اور اس کے لیے ایک غیر رسمی رویہ اختیار کرتے ہیں۔

خاکہ نگاری کی سرحدیں اس طرح اگر ایک طرف سوانح نگاری سے ملتی ہیں تو دوسری

طرف افسانہ نگاری سے۔ چنانچہ ایک اچھا خاکہ سوانح اور افسانے کے بین بین رہتا ہے۔ اس میں اگر سوانح کی مطلق قسم کی حقیقت پسندی اور سائنٹفک انداز کی ایک طرف کمی ہوتی ہے تو دوسری طرف اس میں افسانے کی تخئیلی بنیاد کی۔ لیکن سوانح نگار کی طرح خاکہ نگار کی توجہ ایک واضح شخصیت پر ہوتی ہے اور ایک افسانہ نگار کی طرح وہ زیر بحث کردار کو کسی تاثر کی ترسیل کا وسیلہ بناتا ہے۔ خاکہ اپنے تاثر میں عام طور پر نامکمل رہتا ہے۔ وہ سوانح کی طرح زندگی کا کامل عکس نہیں ہوتا اور نہ ہی افسانے کی طرح کسی ایک مخصوص ذہنی کیفیت یا زندگی کے کسی ایک مخصوص پہلو کی مکمل تصویر ہوتا ہے۔ خاکہ کئی چھوٹی چھوٹی کیفیات سے مرتب زندگی کا رنگا رنگ اور کردار کا پہلودار نقش ہوتا ہے اس نوعیت سے اپنے اسلوب میں خاکہ بڑی حد تک انشائیے کے قریب ہوتا ہے۔ جس طرح انشائیہ مصنف کے ذہن کی ترنگ اور اس کے تخیّل کے بے روک بہاؤ سے اپنا کیف و جمال حاصل کرتا ہے، اسی طرح خاکہ ایک خاص کردار میں مصنف کی شخصی دلچسپی اور شخصی تاثرات کا بے تکلفانہ اظہار ہوتا ہے۔ اسی مناسبت سے کبھی کبھی خاکے میں مزاح کے چھینٹے بھی مل سکتے ہیں۔ کبھی اس میں توصیف کا رنگ بھی مل سکتا ہے، کبھی تعجب کا احساس داخل ہوسکتا ہے اور کبھی رحم و ہمدردی کے جذبات کی آمیزش ہوسکتی ہے۔

اس کے برخلاف جو چیزیں مورّخ یا سوانح نگار کے لیے امتیاز کا سبب بن سکتی ہیں وہ بعض اوقات خاکہ نگار کے لیے مضر ثابت ہوسکتی ہیں۔ مورّخ یا سوانح نگار جیسی خود آگہی (self- consciousness) خاکہ نگار کے لیے بعض اوقات تباہ کن ثابت ہوتی ہے۔ خاکہ نگار اگر خود کو اپنے تاثرات کے سپرد کرنے کی اجازت نہیں دیتا تو اس کا خاکہ ایک مختصر سوانحی مضمون کی شکل اختیار کرسکتا ہے۔ اسی طرح اگر وہ حقائق کی چھان بین پر پوری توجہ صرف کرتا ہے تو اس کا خاکہ محض ایک سوانحی چارٹ بن جاتا ہے اور اگر وہ کسی اخلاقی مقصد کو اپنا مطمح نظر بنالیتا ہے تو اس کا خاکہ ایک بے جان اخلاقی تحریر کا رنگ اختیار کرلیتا ہے۔ خاکے کا اصل مقصد کردار کی (خواہ وہ حقیقی ہو یا افسانوی) شخصیت کے ان پہلوؤں پر گرفت کرنا ہے جو اس کی زندگی اور اصلیت کے احساس کو تقویت پہنچا سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات ان خاکوں میں محض چند (بظاہر) بے ترتیب واقعات، بعض حرکات و سکنات، لہجے اور انداز گفتگو کے بیان سے ایسے کامیاب اور متحرک نقوش وجود میں آتے ہیں جو اس کردار سے متعلق لاتعداد بے جان سوانحی تفصیلات سے مرتب نہیں ہو پاتے۔

خاکہ، جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، اپنے تاثر میں نامکمل رہتا ہے اِس لیے اس سے یہ توقع رکھنا کہ وہ مذکورہ شخصیت کے ہر پہلو پر سے نقاب اٹھائے گا بیجا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر خاکہ کردار کی خوبیوں کے ساتھ ساتھ اس کی کمزوریوں کا بھی بیان کرے اور یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ خاکہ کردار کے ہر نشیب و فراز کا ایک واضح نقش پیش کرے۔ خاکہ نگار کو یہ بہرحال یاد رکھنا ضروری ہے کہ اس کا موضوع ایک زندہ کردار ہے اور اس کا فنی کمال اس پر منحصر ہے کہ وہ کہاں تک زندگی کے اس احساس کو مضبوط کرتا ہے۔ ایک اچھا خاکہ اسی لیے اگر ایک طرف بیجا توصیف اور مبالغہ آرائی سے پرہیز کرتا ہے تو دوسری جانب وہ بے ضروری تفصیلات کا انبار نہیں لگاتا۔

اوپر جو کچھ کہا گیا ہے وہ بڑی حد تک اچھے سوانحی خاکے سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن نہ تو سارے خاکے اچھے ہوتے ہیں اور نہ سارے خاکے سوانحی۔ خاکوں کی ایک بڑی تعداد ایسی ہوتی ہے جو تاریخی نوعیت کے ہوتے ہیں اور ان کا مقصد کسی شخص کی زندگی کا خلاصہ پیش کرنا ہوتا ہے چنانچہ وہ تاریخ پیدائش سے تاریخ وفات تک کے سارے اہم واقعات و حادثات یکجا کر دیتے ہیں۔ ان خاکوں کو صحیح معنوں میں خاکہ نہیں کہا جاسکتا کیونکہ وہ سوانحی تاریخی مضامین ہوتے ہیں۔ عہد حاضر کے صحافیانہ ادب میں اس قسم کے مضامین خاصے مروج ہیں جو کسی شخص کی موت یا کسی دوسرے موقع پر اس کا تعارف پیش کرتے ہیں۔ اس قسم کے مضامین کے لیے بعض اوقات شخصی مرقع (Portrait) عکس (Profiles) یا قلمی تصویر کی اصطلاحات بھی استعمال کی جاتی ہیں۔ میری رائے ہے کہ ان مضامین کے لیے خاکے کی بجائے ان اصطلاحات کو استعمال کرنا بہتر ہوگا۔

خاکوں کی ایک اہم قسم جس کا تذکرہ اس مضمون کی ابتدا میں کیا گیا تھا وہ افسانوی خاکے ہیں جن میں ایسے نمونے کے کرداروں سے بحث کی جاتی ہے جو کسی خاص ذہنی، اخلاقی یا شخصی خصوصیت کے مالک ہوتے ہیں۔ بعض اوقات ان کرداروں کی تخلیق اصلاحی مقاصد کے تحت بھی کی جاتی ہے اور اس طرح ان خصوصیات کی غیر متوازن نوعیت کو واضح کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات شخصی خصوصیات میں بے تکے پن یا عدم توازن کو نمایاں کر کے مزاحیہ تاثر بھی پیدا کیا جاتا ہے۔

کسی دوسرے اسلوب کی طرح مزاح کو بھی خاکے کے اسلوب کی حیثیت سے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ مزاح کو خاکے کا لازمی جزو سمجھنا صحیح نہیں ہے۔ یہاں خاکے (Sketch) اور

مضحک خاکے (Caricature) میں فرق سمجھنا سودمند رہے گا۔ مضحک خاکے اور خاکے میں وہی فرق ہے جو کارٹون اور سنجیدہ تصویر میں ہوتا ہے۔ کارٹون میں اصل شکل کے بعض نقوش کو بگاڑ کر یا زیادہ ابھار کر ایک مزاحیہ پہلو پیدا کیا جاتا ہے۔ اسی طرح مضحک خاکے میں شخصیت کے بعض پہلوؤں کو طول دے کر یا بعض خصوصیات کو مبالغہ آمیزی کے ساتھ اور ضرورت سے زیادہ اہمیت دے کر پیش کیا جاتا ہے اور اس طرح مضحک تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ یہ تاثر محض تفنن طبع کے کام بھی آسکتا ہے اور اس کو طنزیہ مقاصد کے لیے بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔

سوانحی خاکے کی روایت اتنی ہی پرانی ہے جتنی کہ فن تحریر کی بلکہ بعض صورتوں میں تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ قدیم روایتی کہانیوں اور گاتھاؤں کی شکل میں تو یہ خاکے فن تحریر سے بھی زیادہ پرانے ہیں۔ توریت کی کتاب ملوک میں کئی چھوٹے چھوٹے خاکے ہیں۔ قرون وسطیٰ میں بھی ایسے خاکوں کی کمی نہیں۔ عہد جدید میں سوانح نگاری کے فروغ کے ساتھ ساتھ خاکہ نگاری نے بھی ترقی کی اور خاص طور پر صحافت کی ابتدا کے ساتھ ساتھ اس فن نے تدریجی طور پر کئی مراحل طے کیے ہیں۔ انگلستان میں سترہویں اور اٹھارویں صدی میں سوانحی مرقعوں نے بہت مقبولیت حاصل کی۔ خاص طور پر اس عہد کی فن مصوری نے ان تحریرات پر خاص اثر ڈالا۔ چنانچہ اس زمانے کے مرقعوں میں خدو خال اور حرکات وسکنات کا واضح ذکر ملتا ہے۔ اٹھارویں صدی کے آخر تک ان مرقعوں میں لب ولہجہ، عادات واطوار اور بذلہ سنجی اور نکتہ آفرینی کے بیانات خاص طور سے جگہ پانے لگے۔ انیسویں صدی کی ابتدا میں رومانوی تحریک نے زور پکڑا اور اس دبستان کے مصنفین نے شخصی مرقعوں کو انشائیہ کا ایک اسلوب بنا کر ان کو نہ صرف تاثراتی رنگ بخشا بلکہ ان میں زبان و بیان کی خوشگوار نکتہ آفرینیاں بھی کیں۔ انیسویں صدی کے آخر میں سوانح نگاری نے ایک سائنٹفک اسلوب اختیار کیا اور اس کا اثر شخصی خاکوں پر بھی پڑا۔ چنانچہ اس دور کے خاکے خاکے نہ رہے بلکہ عام طور پر مختصر سوانحی یا تاریخی مضامین بن گئے۔ بیسویں صدی میں نفسیاتی موشگافیوں پر زور دیا جانے لگا چنانچہ خاکہ نگاروں نے یہاں وہاں ذہنی پیچیدگیوں کو بھی اپنی تحریرات میں داخل کرنا شروع کردیا۔ لیکن اب بھی خاکوں کی ایک بڑی تعداد ایسی رسمی تحریرات کی شکل میں سامنے آرہی ہے جو اخبارات ورسائل میں مختلف اشخاص کی قلمی تصویر پیش کرنے کا کام کرتی ہے۔

افسانوی خاکوں کی ابتدا عام طور پر دوسری صدی قبل مسیح میں بتائی جاتی ہے۔ جب کہ

یونانی مصنف تھیوفریسٹس (Theophrastus) نے ارسطو کی کتاب 'اخلاقیات' کے زیر اثر مختلف قسم کی اخلاقی کمزوریوں مثلاً شیخی، غرور، لالچ وغیرہ کو مختلف کرداروں کے ذریعہ ظاہر کیا۔ قرونِ وسطیٰ میں سبع قبائح (Seven Deadly Sins) کا تصور عام رہا۔ سولہویں صدی کے آخر میں انگلستان میں ان قبائح پر مبنی خاکہ نگاری کی جانب نیش (Nash) نے توجہ کی۔ سترہویں صدی میں اس قسم کے کرداری خاکے بہت عام ہو گئے اور جوزف ہال (Joseph Hall)، ٹامس اوربری (Thomas Overburry) اور جان ارل (John Earl) نے اس فن کو تکمیل تک پہنچایا۔ اٹھارویں صدی میں جب صحافتی ادب نے اپنا سکہ جمانا شروع کیا تو اڈیسن (Addison) اور اسٹیل (Steele) نے کرداری خاکوں میں رنگ بھرنے کی بڑی دلآویز کوششیں کیں۔ لیکن اٹھارویں صدی کے آخر تک انگلستان میں ناول نگاری نے مقبولیت حاصل کرنا شروع کر دی اور کرداری خاکہ نگاری رفتہ رفتہ ناولوں میں ضم ہو گئی۔

○

(نثر اور انداز نثر: ڈاکٹر سید حامد حسین، سنہ اشاعت: 1984، ناشر: نسیم بک ڈپو، لاٹوش روڈ لکھنؤ)

انشائیہ کا سلسلہ نسب

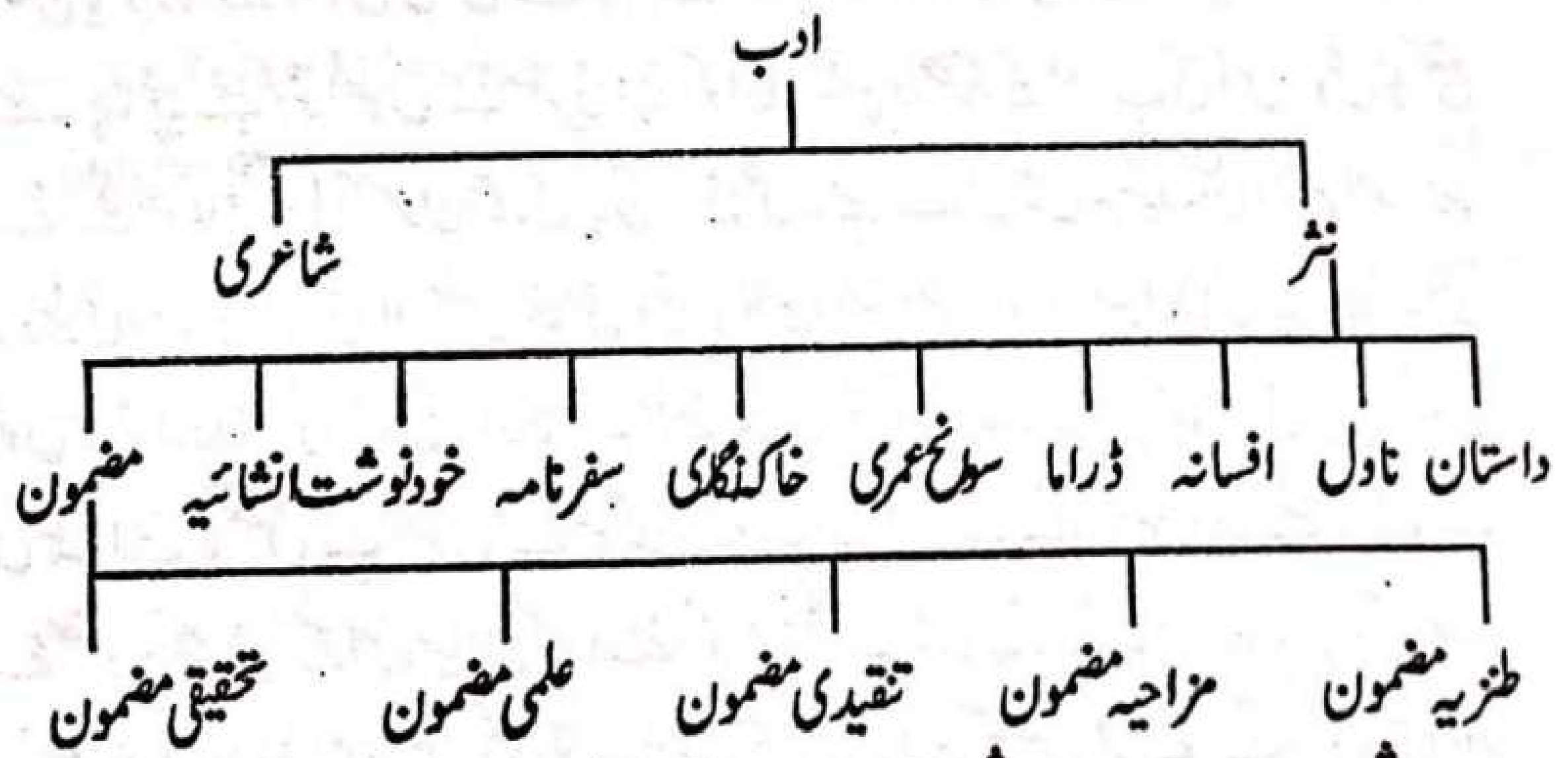
کون نہیں جانتا کہ انشائیہ (خالص ایسے) کی ابتدا مونتین نے کی۔ مونتین غیر افسانوی نثر کو تخلیقی سطح پر لانے کا آرزو مند تھا تا کہ وہ انکشافات ذات کا ذریعہ بن سکے۔ نیز کاروباری سطح سے اوپر اٹھ کر ادبی سطح پر آ جائے۔ اُس نے اپنے دل چسپ اور نادر تجربے کے ثمر کو essais کا نام دیا۔ یہ تحریر کا ایک ایسا نمونہ تھا جس کی مثال پہلے کہیں موجود نہیں تھی۔ مناسب تھا کہ اس نئی چیز کو نام بھی نیا ہی تفویض کیا جاتا تا کہ وہ علمی، سائنسی، مذہبی اور فلسفیانہ مضامین سے الگ نظر آ سکتی۔ مونتین نے یہ کام سرانجام دیا لیکن جلد ہی اس نئے نام کے سلسلے میں ایک ایسا المیہ ہوا کہ انشائیہ کے خاص پیکر کی اٹھان ہی معرض خطر میں پڑ گئی۔ ہوا یوں کہ ادھر مونتین نے یہ لفظ اختراع کیا، اُدھر زمانے نے اسے اس فراخ دلی سے قبول کر لیا کہ اکثر لوگ اپنی سنجیدہ، ٹھوس اور بعض اوقات انٹ شنٹ تحریروں کو بھی 'ایسے' کے نام سے پیش کرنے کی کوشش کرنے لگے۔ یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے خود ہمارے وطن میں جب 'اکادمی' کا لفظ رائج ہوا تو اس کا مقصد ایک ایسا ادارہ تھا جو یونیورسٹی کی حدود کو عبور کر کے ایک اعلیٰ علمی اور ادبی معیار کے حصول کے لیے کوشاں ہو مگر پھر اس لفظ کی مقبولیت ہی اس کے راستے کا سنگِ گراں بن گئی۔ نتیجہ یہ کہ 'اکادمی' کا لفظ عوامی سطح پر اُتر کر چھوٹی چھوٹی اسٹیشنری کی دکانوں کی پیشانیوں پر بھی چمکنے لگا۔ کچھ یہی سلوک مغرب میں لفظ 'ایسے' کے ساتھ ہوا کہ مونتین نے اسے ایک خاص قسم کی تحریر کے لیے استعمال کیا تھا لیکن وہ مقبول ہو کر ہر قسم کی غیر افسانوی نثر کے لیے استعمال ہونے لگا۔ حد یہ کہ 1690 میں جان لاک نے اپنی ضخیم فلسفے کی کتاب کا نام An Essay Can Cerning Human Under-Standing تجویز کیا۔ پھر اٹھارہویں صدی میں لفظ ایسے کا دائرۂ کار اور بھی وسیع ہو گیا۔ پوپ کا Essay on Man اور ڈرائیڈن کا An Essay of Dramatik Poesy اس

کی چند مثالیں ہیں۔ انیسویں صدی میں رسکن نے اپنے سنجیدہ مضامین کو اور رچرڈ ہٹن نے اپنے مواعظ کو ایسے کے نام ہی سے پیش کیا اور یوں وہ لفظ جو شخصی سطح کے انکشافات کے لیے مختص کیا گیا تھا، بڑھ اور پھیل کر ساری غیر افسانوی نثر پر محیط ہو گیا اور سچی بات تو یہ ہے کہ اپنے اس عمل میں اس خصوصیت تک سے بے نیاز ہو گیا۔ جسے اوّل اوّل ایسے کا جوہر قرار دیا گیا تھا۔

ایک مشہور نقاد ارل آف برکن ہیڈ نے خالص ایسے کی نشان دہی ان الفاظ میں کی ہے کہ جس طرح کوئی شخص اپنے باغیچے، گھر یا دوستی سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح ایک مفکر ادیب علم و ادب کی انتہائی سنجیدہ فضا سے باہر آ کر اور خود کو ذہنی فراغت کی کیفیت میں مبتلا کر کے اپنے ہی افکار سے محظوظ ہوتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ اس کا یہ خیال ہے کہ انگریزی میں اچھے ایسیز (Essays) کی تعداد بہت کم ہے۔ اور یہ ایسیز بھی صرف ان بلند مرتبہ اذہان کی تخلیق ہیں، جنھوں نے اپنی ردّ اور فرصت میں بڑے بڑے موضوعات پر چھوٹے چھوٹے نثری ٹکڑے لکھنے میں کامیابی حاصل کر لی۔ برکن ہیڈ کا یہ بھی خیال ہے کہ انگریزی ایسے اپنی اس خاص شخصیت سے محروم ہو چکا ہے جو مونتین نے اُسے عطا کی تھی اور اب ایسے کا لفظ ہر قسم کی ذہنی قلابازیوں کے لیے استعمال ہو رہا ہے۔ برکن ہیڈ کی اس بات سے اتفاق کرنا تو بہت مشکل ہے کہ انگریزی میں خالص ایسے کی آمد کا سلسلہ ہی رک گیا ہے کیوں کہ بیسویں صدی میں متعدد اعلیٰ پائے کے انگریز انشائیہ نگار پیدا ہوئے ہیں البتہ اُس کی اس بات میں صداقت ضرور ہے کہ آج ایسے کا ہر لفظ ہر قسم کے مضمون کے لیے عام طور سے استعمال ہونے لگا ہے۔ اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ آپ انگریزی ایسیز کا کوئی چھوٹا سا مجموعہ (Anthology) اٹھا کر دیکھیے، آپ کو اس میں خالص ایسے کے پہلو بہ پہلو لاتعداد ایسے مضامین بھی مل جائیں گے جن کا اس خالص ایسے سے کوئی علاقہ نہیں جسے اوّل اوّل مونتین نے رائج کیا تھا۔ ایسے کے سلسلے میں یہ ایک ایسا المیہ ہے جس نے مغرب میں ایسے کے فروغ کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ تاہم بیسویں صدی میں خالص ایسے کی پہچان از سر نو ہونے لگی ہے اور اب ہمیں متعدد ایسے انشائیہ نگار نظر آنے لگے ہیں، جو ایسے کے اصل مزاج کو ملحوظ رکھنے پر مصر ہیں۔ ورجینا وولف، چسٹرٹن، لیوکس، بیر بھوم، رابرٹ لنڈ وغیرہ ان لوگوں میں سے ہیں۔ ان میں سے بعض نے لفظ ایسے کے غیر محتاط استعمال کے پیش نظر یہ محسوس کیا کہ اب ایسے کا لفظ اُس قسم کی تحریروں کے لیے کار آمد نہیں رہا جو ابتداءً اس سے منسوب ہوئی تھیں۔ چنانچہ انھوں نے ایسے کے ساتھ لائٹ پرسنل کے الفاظ لکھ کر اسے مضامین

کے انبار سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ شاید وہ مجبور بھی تھے کہ لفظ ایسّے کو بیک جنبشِ قلم منسوخ نہ کر سکتے تھے ورنہ اس لفظ نے جس طرح اپنے مزاج اور مفہوم سے کنارہ کشی اختیار کر لی تھی، اس کا یقیناً یہ تقاضا تھا کہ ایسّے کے لفظ کو ترک کر کے کوئی اور ترکیب وضع کر لی جاتی۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا مغرب میں انیسویں صدی لفظ ایسّے کے سلسلے میں انتہائی 'دریا دلی' کا مظاہرہ کرنے پر بضد رہی۔ اتفاق دیکھیے کہ یہی وہ زمانہ تھا جب سرسید احمد خاں نے ایسّے کو اردو میں رائج کرنے کی کوشش کی۔ لیکن چونکہ ان دنوں مغرب میں ایسّے کا لفظ ہر قسم کے مضمون کے لیے بے محابا استعمال ہو رہا تھا اس لیے جب اردو والوں نے اسے درآمد کیا تو یہ اپنے ساتھ خالص ایسّے کی روایت کو لانے کے بجائے اس رویے کو لایا جو اُن دنوں مغرب میں مضمون نگاری کے سلسلے میں عام طور سے رائج تھا۔ بے شک مغرب میں اُن دنوں بھی خالص ایسّے لکھے جا رہے تھے لیکن یا تو وہ اردو والوں کی پہنچ سے باہر تھے اور یا اردو والے ان کے مزاج سے واقف نہ ہو سکے۔ چنانچہ کہنے کو تو انھوں نے مغربی ایسّے کو اپنایا لیکن درحقیقت مغرب کی اُس روش کا تتبع کرنے لگے جو عام قسم کی مضمون نگاری پر منتج ہوئی تھی۔ میرے دل میں سرسید، شبلی، نذیر احمد، میر ناصر دہلوی، مہدی افادی اور حسن نظامی وغیرہ کا بڑا احترام ہے اور میرا خیال یہ ہے کہ ان بزرگوں نے اردو نثر کی ترویج و ارتقا کے سلسلے میں بڑی اہم خدمات سرانجام دی ہیں۔ لیکن جہاں تک ایسّے کا تعلق ہے انھوں نے مونٹین، لیمب اور ہیزلٹ کے ایسیز کو سامنے رکھنے کے بجائے مضمون نگاری کے اس میلان کو سامنے رکھا جو مغرب میں ایسّے کے نام سے عام ہو گیا تھا۔ نتیجہ یہ کہ وہ اپنے مضامین میں کبھی تو اصلاحی رنگ کے تحت نصیحتیں کرنے لگے، کبھی علمی اور فلسفیانہ مسائل کو بڑے کرخت اور ٹھوس انداز میں بیان کرنے لگے۔ کبھی غیر سنجیدہ بننے کی دھن میں لڑکھڑائے اور کبھی نثر میں شعری کیفیات کو سمونے کی کوشش میں مضحکہ خیز نظر آنے لگے۔ لیکن وہ خالص ایسّے کی طرف مائل نہ ہو سکے۔ میں اسے اردو والوں کی خوش قسمتی سمجھتا ہوں کہ ان بزرگوں نے اپنی ان نثری تحریروں کے لیے ایسّے کا لفظ استعمال نہیں کیا بلکہ انھیں 'مضمون' کے نام ہی سے پیش کرتے رہے اور یہی مناسب بھی تھا۔ لیکن جب بیسویں صدی کے نصف آخر میں انشائیہ (بطور خالص ایسّے) اردو میں داخل ہوا تو تحقیق کرنے والوں نے فوراً اس کا رشتہ سرسید اسکول کے مضمون نگاروں سے جوڑ دیا اور یوں اردو میں انشائیہ کو رائج کرنے والوں کے سامنے یہ نئی مصیبت کھڑی کر دی کہ وہ سب کام چھوڑ کر انشائیہ کو اس نئے رشتۂ ازدواج سے

بچانے کی کوشش کریں۔ اس مصیبت سے نپٹنے کا بہترین طریقہ یہ تھا کہ خالص ایسّے کے لیے کوئی نیا لفظ رائج کیا جاتا۔ مضمون کا لفظ تو پہلے ہی استعمال ہو رہا تھا اور اس سے مراد ایک خاص قسم کی تحریر تھی۔ دوسری طرف ایسے کا لفظ خود مغرب میں بہت سی گرد اڑانے کا باعث ثابت ہو چکا تھا اور اس لیے اگر اسے رائج کیا جاتا تو پھر اہل مغرب کی طرح اس کے ساتھ 'پرسنل یا لائٹ' کے الفاظ بھی منسلک کرنا پڑتے اور الجھنیں اور غلط فہمیاں پھر بھی باقی رہتیں۔ لہٰذا خالص ایسّے کے نام لیواؤں نے مضمون اور ایسے دونوں کو ترک کر کے 'انشائیہ' کا لفظ اپنا لیا تا کہ یہ خاص تحریر علمی، مذہبی، فلسفیانہ، طنزیہ اور مزاحیہ مضامین نیز اخباری کالم اور جواب مضمون قسم کی تحریروں سے بآسانی الگ کی جاسکے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ انشائیہ مضمون نگاری کی روایت سے کس حد تک جدا ہے، میں نے ایک مختصر سا شجرہ مرتب کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس کے غائر مطالعہ سے بات آئینہ ہو جائے گی۔

اس شجرے سے یہ بات مترشح ہے کہ انشائیہ 'مضمون' کی 'شیلی' نہیں بلکہ ایک بالکل الگ صنفِ ادب ہے۔ چنانچہ جب پروفیسر غلام جیلانی اصغر یہ موقف اختیار کرتے ہیں کہ انشائیہ، ایسے (مضمون) سے مختلف ہے یا سلیم اختر صاحب لکھتے ہیں کہ انشائیہ کو بالعموم مضمون سے خلط ملط کرتے ہوئے مزاحیہ، طنزیہ یا تاثراتی مضمون کی شئے سمجھ لیا گیا ہے جو کہ قطعی غلط ہے، تو دونوں حضرات اُس گرد کو صاف کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو ایسّے کے سلسلے میں مغربی ادب پر مسلط ہوئی اور پھر اُردو میں بھی منتقل ہوگئی۔ جناب عرشی صدیقی صاحب کا یہ خیال ہے کہ اگر تعداد پر انحصار کیا جائے تو صورت یوں ہے کہ ہمارے ہاں احتشام حسین سے لے کر آدم شیخ تک لاتعداد لوگوں نے انشائیہ کو ایسّے (مراد مضمون) کے مترادف جانا ہے اور ان کے مقابلے میں

انشائیہ کو ایسے سے مختلف اقرار دینے والوں کی تعداد کم ہے اس لیے فیصلہ موخر الذکر کے خلاف جاتا ہے۔ عام اس لیے کہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں یہ جمہوری طریق کچھ زیادہ فائدہ مند نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ سرسید احمد خاں کے زمانے سے لے کر آج سے چند برس پہلے کے زمانے تک اہلِ نظر نے ایسے کے دونوں رخوں (یعنی خالص ایسے اور عام ایسے) میں حد فاصل قائم کرنے کی ضرورت کیوں محسوس نہ کی؟ اس لیے کہ اس سارے دور میں ایسے (مراد مضمون) لکھنے کی روایت تو موجود تھی لیکن ایسے (مراد انشائیہ) کی کسی روایت نے سرے سے جنم ہی نہیں لیا تھا۔ پھر جب انشائیہ (بطور خالص ایسے) اردو میں داخل ہوا تو اس کی انفرادیت کو پرکھنے کے بجائے بعض حضرات نے صرف اس کے نئے نام یعنی 'انشائیہ' پر اپنی توجہ صرف کی اور کمال دریادلی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اسے مضمون نگاری کی پوری روایت پر چسپاں کر دیا۔ گویا تاریخ نے خود کو اس طور پر دہرایا کہ جس طرح مونٹین کی خاص وضع کی تحریروں کو دیا گیا 'ایسے' کا نام ہر قسم کی کاروباری اور غیر کاروباری تحریر کے لیے استعمال ہونے لگا تھا۔ بالکل اسی طرح اردو میں انشائیہ کے لفظ کو ہر قسم کے مضامین کے لیے عام طور سے استعمال کیا جانے لگا۔ آج صورت یہ ہے کہ انشائیہ کے لفظ کو رائج کرنے والے اپنے طور پر پوری کوشش کر رہے ہیں کہ اس لفظ کا بھی وہی حشر نہ ہو جو مغرب میں ایسے کا ہوا تھا۔ لیکن اگر وہ اپنی مساعی میں کامیاب نہ ہو سکے اور دوسری طرف مضمون نگاری کے شائقین نے انشائیہ کے لفظ کو فراخ دلی سے استعمال کرنا ترک نہ کیا تو پھر شاید ایک روز انشائیہ کا لفظ بھی بے کار ہو کر رہ جائے گا اور کسی ارل آف برکن ہیڈ کو دکھ کے ساتھ یہ کہنا پڑے گا کہ اردو انشائیہ اپنی اوّلین انفرادیت اور طہارت کو برقرار نہ رکھ سکا اور مضمون نگاری کی روش میں ضم ہو کر ختم ہو گیا۔

حقیقت یہ ہے کہ انشائیہ مضمون سے ایک بالکل الگ شئے ہے اور ساری مصیبت ان دونوں کے فرق کو گرفت میں نہ لے سکنے کے باعث پیدا ہوئی ہے۔ بیشک ہمارے ہاں انشائیہ کو علمی، تحقیقی اور تنقیدی مضمون سے الگ کرنے کا شعور اب پیدا ہو چلا ہے (اور یہ خوشی کی بات ہے) لیکن اسے طنزیہ اور مزاحیہ مضمون سے خلط ملط کرنے کی روش تا حال خاصی توانا ہے اور دراصل یہی وہ روش ہے جو انشائیہ کے دامن کو کشادہ کر کے اس کے تحت غیر انشائی مضامین پیش کرنے پر مُصر ہے مگر جیسا کہ میں نے ابھی ابھی کہا کہ طنزیہ مزاحیہ مضامین انشائیہ نگاری کے مختلف اسالیب نہیں بلکہ قطعاً الگ قسم کی تحریریں ہیں اور یہ فرق محض لہجے اور انداز کا فرق نہیں،

مزاج کا فرق بھی ہے۔ مثلاً غور کیجیے کہ ایک مزاحیہ مضمون کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس میں 'فاضل جذبہ' خارج ہو جاتا ہے جب کہ انشائیہ میں جذبہ صرف ہوتا ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ مزاح اس وقت پیدا ہوتا ہے جب سنتے ہی پڑھنے والوں کے ہاں ایک توقع سی پیدا ہوتی ہے اور جذبات صرف ہونے کے لیے بیدار ہو جاتے ہیں۔ لیکن پھر یکا یک مزاح نگار غبارے میں سے ہوا نکال دیتا ہے اور جذبات صرف ہونے کے امکانات سے محروم ہو کر ہنسی کے جھٹکوں کی صورت میں خارج ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر کہا جائے کہ ـــــ

"شیخ سعدی سے لے کر شیخ چلی تک تمام مفکرین کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ خواب زندگی کا بہترین سرمایہ ہیں۔" وغیرہ۔

تو ہنسی کو فی الفور تحریک مل جائے گی۔ کیوں؟ اس لیے کہ شیخ سعدیؔ کا نام آتے ہی قاری کے یہاں احترام کا جذبہ بیدار ہو گیا تھا۔ لیکن جب دوسرے ہی لمحہ شیخ سعدی اور شیخ چلی کی مضحکہ خیز مماثلت سامنے آئی تو سینے میں پیدا ہونے والا احترام کا جذبہ یکا یک فاضل ہو گیا اور جسم نے ہنسی کے پٹاخوں کی صورت میں اسے فوراً خارج کر دیا کہ طبیعت اعتدال پر آ جائے مگر انشائیہ میں جذبات خارج نہیں ہوتے، بلکہ نہایت خوبصورت سے صرف ہو جاتے۔ مثال کے طور پر ہیزلٹ لکھتا ہے:

> One of the pleasantest things in the world is going a journey but I like to go by my self. I can enjoy society in a room out of door-nature is company enough for me.

ظاہر ہے کہ اس فقرے میں فکر کی ایک سطح سے ایک دوسری سطح کی طرف زقند بھری گئی ہے۔ مگر اس فرق کے ساتھ کہ مزاحیہ تحریر میں زقند کا رخ بلندی سے پستی کی طرف تھا (شیخ سعدی سے شیخ چلی کی طرف) اور اس کے نتیجے میں جذبات کا اخراج ہو گیا تھا مگر انشائیہ میں زقند کا رخ نیچے سے اوپر کی طرف ہے اور جذبات صرف ہو گئے ہیں۔ انشائیہ نگار نے سفر کا ذکر کیا ہے اور اُسے دنیا کا سب سے زیادہ فرحت بخش عمل قرار دے کر قاری کے دل میں سیاحت کے جذبے کو متحرک کر دیا ہے۔ لیکن جب دوسرے ہی لمحے سفر کے لیے 'اکیلا' جانے کی شرط لگاتا ہے تو قاری کے جذبات فاضل ہو کر خارج نہیں ہو جاتے بلکہ امکانات کے ایک نئے جہان کے طلوع ہونے پر بڑی نفاست سے صرف ہونے لگتے ہیں اور وہ اس نئی لطیف کیفیت میں خود کو سمو کر ایک عجیب

سا لطف محسوس کرتا ہے۔ یہ تو محض دو فقروں کا موازنہ تھا جن میں سے ایک فقرہ مزاحیہ ادب کا typical فقرہ ہے اور دوسرا انشائیہ کا۔ اب اگر سارا مضمون شئے یا موضوع کے مضحکہ خیز پہلوؤں کو سامنے لائے اور قاری فاضل جذبات کو خارج کرنے کا اہتمام کرے تو یہ مزاحیہ مضمون متصور ہوگا۔ لیکن اگر کوئی نثر پارہ شئے یا موضوع کے مخفی لیکن ارفع یا گہرے مفاہیم کی طرف قاری کو راغب کرکے اُس کے جذبات کو صرف کرنے کا اہتمام کرے۔ یوں کہ اُس کے ہاں اعصابی تسکین کے حصول کے بجائے سوچ کے ایک نئے سلسلے کو تحریک مل سکے تو وہ انشائیہ کے تحت شمار ہوگا۔ اسلوب کا فرق اس کے علاوہ ہے۔ مثلاً انشائی اسلوب کے سلسلہ میں عام طور سے 'شگفتگی' کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ مگر بدقسمتی سے اس لفظ نے بھی زیادہ تر غلط فہمیاں ہی پیدا کی ہیں۔ وجہ یہ کہ ایک عام قاری کے ذہن میں یہ بات پختہ ہوچکی ہے کہ ہنسی تبسم اور شگفتگی ایک ہی کیفیت کے مختلف نام ہیں۔ لہٰذا جب اُسے یہ بتایا جاتا ہے کہ انشائیہ سے شگفتگی اور مزاحیہ طنزیہ سے ہنسی یا تبسم پیدا ہوتا ہے تو وہ قدرتی طور پر ان سب کو ایک ہی صنفِ ادب متصور کر لیتا ہے۔ اس غلط فہمی کے پیش نظر یہ ضروری ہے انشائی اسلوب کے لیے شگفتگی کے بجائے 'تازگی' کا لفظ استعمال کیا جائے بلکہ اگر تخلیقی تازگی کہا جائے تو بہتر ہے۔ اس سے فیصلے کی دو وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ انشائیہ کا اسلوب مجموعی طور پر تخلیقی سطح کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جب کہ مزاحیہ اور طنزیہ اسلوب مضحکہ خیز موازنہ پر انحصار کرتے ہوئے بالعموم ایک غیر تخلیقی سطح پر سرگرم رہتا ہے اور جہاں تضمین یا تصرف کو بروئے کار لاتا ہے وہاں بھی اس کا مقصد تضاد یا مماثلت کی مضحکہ خیزی کو اُجاگر کرنا ہوتا ہے جو ظاہر ہے کہ تخلیقی سطح کی تحریر کا وصف نہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ بعض اوقات انشائیہ میں 'شگفتگی' بالکل مفقود ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ pathos پیدا ہو جاتا ہے گویا اسلوب کی تازگی تو برقرار رہتی ہے لیکن اسلوب کا تاثر شگفتگی کے بجائے فکری یاسیت کو تحریک دینے لگتا ہے۔ ورجینا وولف کا انشائیہ 'The Death of the Moth' اس کی بہترین مثال ہے کہ اس میں اسلوب کی تازگی تو برقرار ہے لیکن انشائیہ کا تاثر ایک عجیب سے حُزن آمیز عرفان پر منتج ہوا ہے۔ چنانچہ اس بات کے اظہار میں مجھے تامل نہیں کہ انشائیہ مزاج اور اسلوب، ہر دو اعتبار سے مزاحیہ مضمون سے ایک الگ شئے ہے اور ان دونوں کو ایسے یا مضمون کے تحت یک جا کرنا کسی طور بھی مستحسن نہیں۔

عرش صدیقی صاحب کا یہ مشورہ ہے کہ انشائیہ کا لفظ ساری essay writing پر پھیلا دیا

جائے اور اس کے ساتھ سابقہ لگا کر 'طنزیہ انشائیے'، 'مزاحیہ انشائیے' اور (خاکم بدہن) 'تنقیدی انشائیے' کی تراکیب وضع کر لی جائیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آج تک اس کام کے لیے 'مضمون' کا لفظ بڑی خوش اسلوبی سے استعمال ہوتا رہا ہے اور 'طنزیہ مضمون'، 'مزاحیہ مضمون'، 'تنقیدی مضمون' وغیرہ تراکیب بھی مستعمل ہو چکی ہیں تو پھر یکا یک مضمون کے بجائے انشائیہ کا لفظ استعمال کر کے تراکیب کے ایک نئے سلسلے کو جنم دینے کا کیا جواز ہے؟ قصہ دراصل یہ ہے کہ خالص ایسے لکھنے والوں کو جب محسوس ہوا کہ لفظ مضمون ان کے لیے کارآمد نہیں تو انھوں نے لفظ انشائیہ وضع کر لیا اور اس میں کوئی ہرج بھی نہیں تھا لیکن جب یہ لفظ مقبول ہو گیا تو مضمون لکھنے والوں نے فی الفور لفظ 'مضمون' کو ایک پرانا کھلونا سمجھ کر پرے پھینک دیا اور لفظ 'انشائیہ' کو ایک نیا کھلونا جان کر سینے سے لگانے کے لیے تیار ہو گئے۔ اب اگر خالص ایسے کے نام لیوا صبر شکر کر کے لفظ انشائیہ سے دست کش ہو جائیں اور اپنے لیے کوئی نیا لفظ وضع کر لیں تو بھی اس بات کی کیا گارنٹی ہے کہ مضمون نگار حضرات کسی روز لفظ 'انشائیہ' کو پرے پھینک کر اس نئے لفظ کی طرف نہیں لپکیں گے۔ لہٰذا انصاف کا تقاضا یہی ہے کہ لفظ انشائیہ خالص ایسے کے لیے استعمال ہوا اور طنزیہ مزاحیہ تحریروں کے ساتھ حسب سابق مضمون کا لفظ وابستہ رہے۔ ویسے بھی چونکہ انشائیہ تخلیقی سطح کی نثر پیش کرتا ہے جو علمی، تنقیدی، مزاحیہ اور طنزیہ نثر سے مزاجاً مختلف ہے لہٰذا لفظ 'انشا' ہی سے اس کا رشتہ جوڑنا مناسب ہے جو طرز تحریر کی تخلیقی سطح کی نشان دہی کرتا ہے۔

○○

تنقید کی جمالیات (سیریز)

(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات)	(جلد 1)	پروفیسر عتیق اللہ
(مغربی شعریات: مراحل و مدارج)	(جلد 2)	پروفیسر عتیق اللہ
(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا)	(جلد 3)	پروفیسر عتیق اللہ
(مارکسیت، نومارکسیت، ترقی پسندی)	(جلد 4)	پروفیسر عتیق اللہ
(جدیدیت، مابعد جدیدیت)	(جلد 5)	پروفیسر عتیق اللہ
(ساختیات، پس ساختیات)	(جلد 6)	پروفیسر عتیق اللہ
(رجحانات و تحریکات)	(جلد 7)	پروفیسر عتیق اللہ
(تصورات)	(جلد 8)	پروفیسر عتیق اللہ
(ادب و تنقید کے مسائل)	(جلد 9)	پروفیسر عتیق اللہ
(اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ)	(جلد 10)	پروفیسر عتیق اللہ

میاں چیمبرز 3۔ ٹمپل روڈ لاہور
Email : book_talk@hotmail.com
www.facebook.com/booktalk.pk
Website : www.booktalk.pk